

Université de Montréal

**Le rythme dans les musiques traditionnelles
de l'Amérique du Sud**
Modélisation, typologie et signification culturelle

par
René Orea

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de PhD en musique,
en Musicologie
option Ethnomusicologie

Juin 2013
Juillet 2015

© René Orea, 2013, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Le rythme dans les musiques traditionnelles de l'Amérique du sud :
typologie, modélisation et signification culturelle

Présentée par :
René Orea

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Ana Sokolovic, président-rapporteur
Nathalie Fernando, directrice de recherche
Flavia Gervasi, membre du jury
Michel Plisson, examinateur externe
Luis Godenzi, représentant du doyen de la FES

Résumé

Notre thèse vise une analyse comparative qui porte sur le paramètre du *rythme*. Le corpus d'étude est constitué d'une quarantaine de genres musicaux parmi les plus emblématiques de l'Amérique du Sud. La problématique principale consiste à comprendre le rapport entre la structure des rythmes et leurs dénominations vernaculaires multiples et de faire émerger leur signification culturelle. L'objectif de notre analyse est d'aboutir à des alternatives typologiques à géométrie variable mettant en confrontation les plans d'observation (endogène et exogène). Ces typologies nous permettent en même temps de mettre en relief les airs de famille entre les rythmes ainsi que leurs éventuelles filiations.

Cette analyse s'appuie sur divers procédés de transcription, de modélisation et de comparaison des *patterns* polyrythmiques. Plusieurs composantes et aspects relatifs au paramètre rythmique sont également considérés, tels les oppositions de timbre, le *tempo*, les multiples spécificités performanciennes, ainsi que les principes *agogiques* mis en oeuvre par les musiciens.

Constituée de quatre chapitres, notre thèse fait état des différentes étapes méthodologiques de notre travail : analyse musicale, premières propositions typologiques (perspective exogène), enquêtes menées auprès des détenteurs des traditions (perspective endogène). Les deux perspectives sont ensuite mises en relation, voire confrontées, le tout dans une optique de validation culturelle des données conduisant à de nouvelles solutions typologiques.

Mots-clés : rythme, Amérique du Sud, modélisation, typologie, comparaison, signification.

Abstract

Our thesis is a comparative analysis that focuses on *rhythm* as a parameter. The corpus of study consists of forty of the most iconic music genres of South America. The main issue is to understand the relationship between the structure of the rhythms and their various vernacular names and to make their cultural meaning emerge. The goal of our analysis is to create typological alternatives that confront the observation plans (endogenous and exogenous). These typologies focus on the family similarities between the rhythms and their possible affiliations.

This analysis is based on various transcription processes, modeling and comparison of polyrhythmic patterns. Several aspects and components relating to the rhythmic parameter will also be considered, such as timbre oppositions, *tempo*, multiple performance formulations, and *agogic* principles created by the musicians.

Consisting of four chapters, our thesis is based on several methodological steps: our music analysis and our initial typological proposals (exogenous perspective) on one hand, and on the other hand, our investigation process lead with the owners of the traditions (endogenous perspective). Both perspectives are then related, or faced, all in the perspective of a cultural validation.

Keywords : rhythm, South America, modeling, typology, comparing, significance.

Table des matières

Introduction : présentation du sujet, problématique, méthodologie.....	1
1. Contexte du sujet de recherche.....	2
1.1 Justification du sujet de recherche.....	2
1.2 Limites géographiques et musicales (justification du corpus.....	2
1.3 Notes concernant le contexte historique et le vocabulaire.....	3
1.3.1 Héritages et influences en Amérique latine.....	3
1.3.2 Vocabulaire.....	4
2. État de la recherche : antécédents.....	5
2.1 Études réalisées localement.....	5
2.2 Études impliquant des aires plus larges.....	6
2.3 Les « aires musicales » d'Amérique selon Isabel Aretz : premiers jalons d'une typologie des répertoires latino-américains.....	7
2.4 Recherches axées sur le paramètre du rythme.....	9
2.5 Perspectives de notre recherche.....	13
3. Problématique et hypothèse de recherche.....	15
4. Cadre théorique et procédé méthodologique.....	19
4.1 Significations : approches sémiologiques.....	19
4.1.1. Théorie de la tripartition sémiologique : Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez.....	20
4.1.2. Notions de « <i>structures hiérarchiques</i> » : Léonard B. Meyer.....	21
4.2 Aspects catégoriels : classification/modélisation.....	23
4.2.1 Contexte des théories sur la catégorisation.....	23
4.2.1.1 Taxinomie, typologie.....	23
4.2.1.2 Catégorisation : une capacité cognitive.....	25
4.2.1.3 Modélisation.....	26
4.2.2 La classification.....	27
4.2.2.1 Dans les sciences naturelles : survol avant Wittgenstein et Rosch.....	27
4.2.2.2 Dans les productions humaines (objets artificiels).....	30
4.2.3 Prédicat de « <i>ressemblance de famille</i> » : Ludwig Wittgenstein.....	32
4.2.4 Théorie des <i>prototypes</i> : Eleanor Rosch.....	34
4.2.5 Confluence des cadres théoriques : réflexions.....	35
4.3 Procédé méthodologique.....	37
4.3.1 Résué des étapes.....	37

4.3.2	Transcription, modélisation et analyse paradigmatique.....	38
4.3.3	Les informateurs.....	40
4.4	Nature des sources	
5.	Plan de la thèse.....	42
Chapitre I : Corpus musical, renseignements ethnographiques.....		45
1.	Méthodologie.....	45
1.1	Enquête I : participation des informateurs à la définition des genres musicaux.....	46
1.2	Précisions : <i>genre</i> vs. <i>style</i>	46
2.	Présentation du corpus musical.....	50
2.1	Critères de sélection des genres musicaux.....	50
2.2	Quarante et un genres.....	51
2.3	Caractéristiques.....	55
3.	Dénomination des genres musicaux.....	58
3.1	Schéma descriptif.....	59
3.2	Définition des quarante et un genres.....	59
1.	<i>Albazo</i>	59
2.	<i>Baião</i>	60
3.	<i>Bambuco</i>	62
4.	<i>Bomba</i>	65
5.	<i>Candombe</i>	66
6.	<i>Caporal</i>	67
7.	<i>Chacarera</i>	69
8.	<i>Chandé</i>	71
9.	<i>Choro</i>	72
10.	<i>Cueca</i>	74
11.	<i>Cumbia</i>	76
12.	<i>Festejo</i>	78
13.	<i>Frevo</i>	79
14.	<i>Gaita de furro</i>	81
15.	<i>Gaita de tambora</i>	83
16.	<i>Guarania</i>	84
17.	<i>Guasa et mérénque vénézuélien</i>	85
18.	<i>Huayno</i>	87
19.	<i>Joropo (I)</i>	89
20.	<i>Joropo (II)</i>	89
21.	<i>Landó</i>	92
22.	<i>Mapalé</i>	94
23.	<i>Marinera</i>	95
24.	<i>Milonga</i>	97
25.	<i>Pasillo</i>	99
26.	<i>Polca</i>	100

27.	<i>Puya</i>	101
28.	<i>Samba</i>	103
29.	<i>Sanguéo</i>	104
30.	<i>Sanjuanito</i>	105
31.	<i>Saya</i>	106
32.	<i>Tambor de San Millán</i>	108
33.	<i>Tango</i>	109
34.	<i>Valse brésilienne</i>	111
35.	<i>Valse péruvienne</i>	111
36.	<i>Valse vénézuélienne</i>	111
37.	<i>Vidala</i>	113
38.	<i>Xote</i>	110
39.	<i>Yaraví</i>	114
40.	<i>Yumbo</i>	116
41.	<i>Zamba</i>	117
4.	Analyse des données.....	118
4.1	Données généalogiques.....	118
4.2	Spécificités rythmiques.....	119
4.3	Maintien et permanence des traditions.....	119
4.4	Diffusion internationale reconnue.....	120
4.5	État actuel de transformation-évolution.....	121
4.6	Moments historiques de structuration des genres.....	121
5.	Conclusion du chapitre I.....	123
Chapitre II : Analyse du corpus et première typologie		125
1.	Méthodologie d'analyse et de typologie.....	125
2.	Définitions : <i>mètre-pulsation-métrique; valeurs opérationnelles minimales; cycle</i> rythmique.....	126
2.1	Mètre, pulsation et métrique.....	126
2.2	Valeurs opérationnelles minimales.....	128
2.3	Cycle rythmique.....	128
2.4	Agogique.....	130
3.	Le paramètre du rythme : son importance dans l'identification des genres musicaux.....	133
4.	Analyse paradigmatique des modèles transcrits.....	135
4.1	Nomenclature.....	135

4.2 Les strates instrumentales.....	136
4.3 Première modalité de catégorisation : mètre et cycle (<i>métrique x dans un cycle y</i>).....	137
4.3.1 Transcription des gestes agogiques systématiques : l'hypothèse du quintolet (métrique composite).....	142
4.3.1.1 Schémas distributionnels des valeurs (unités) opérationnelles au comportement agogique.....	144
4.3.1.2 Exemple de base : le modèle des quatre unités agogiques.....	146
4.3.1.3 Le quintolet comme base de transcription des agogiques.....	147
4.4 Deuxième modalité de catégorisation : <i>ressemblance des traits rythmiques et des tempi</i>	150
4.5 Les modèles transcrits.....	151
5. Modèles et réalisations : analyse comparative.....	153
5.1 <i>Métrique binaire dans un cycle à 2 ou 4 temps</i> (M b C 2-4 tps) : groupe I-A.....	153
5.1.1 Analyse comparative du groupe I-A.....	164
5.1.2 Synthèse du groupe I-A.....	172
5.1.3 Réorganisation du groupe I-A → <i>Famille</i> rythmique I-A.....	172
5.2 <i>Métrique binaire dans un cycle à 3 temps</i> (M b C 3 tps) : groupe I-B.....	174
5.2.1 Analyse comparative du groupe I-B.....	177
5.2.2 Synthèse du groupe I-B.....	179
5.2.3 Réorganisation du groupe I-B → <i>Famille</i> rythmique I-B.....	179
5.3 Métriques <i>hybrides</i> ou sesquialtères (M t C 2-4, ou M b C 3-6 tps) : groupe I-C (ambiguïté entre 3/4 et 6/8, ou entre 6/4 et 12/8).....	180
5.3.1 Analyse comparative du groupe I-C.....	189
5.3.2 Synthèse et réorganisation du groupe I-C → <i>Famille</i> rythmique I-C.....	197
5.4 <i>Métrique ternaire agogique dans un cycle à 4 temps</i> (M t ag. C4 tps) : groupe I-D.....	198
5.4.1 Analyse comparative du groupe I-D.....	201
5.4.2 Synthèse et réorganisation du groupe I-D → <i>Famille</i> rythmique I-D.....	202
6. Typologie générale.....	203
6.1 Synthèse des modalités de classement.....	203
6.1.1 Première modalité de classement : mètre-cycle.....	203
6.1.2 Deuxième modalité de classement : ressemblance rythmique, comportement métrique, tempo, caractère.....	204

6.2 Grand tableau typologique exogène (annexe No. 1).....	205
7. Récapitulation du procédé typologique.....	206
Chapitre III : Validation <i>endogène</i> après analyse <i>exogène</i> : enquête II et deuxième typologie.....	209
1. Méthodologie.....	209
1.1 Préparation de l'enquête II.....	209
1.1.1 Formules rythmiques dégagées (isolées).....	210
1.1.2 Préparation de simulations sonores des quarante et un modèles polyrythmiques.....	210
1.1.3 Préparation d'un questionnaire (guide du chercheur).....	211
1.1.4 Dispositif d'enregistrement.....	211
1.2 Étapes de l'enquête II.....	212
2. Enquête II : déroulement et résultats.....	214
2.1 Phase 1. Avant l'identification des genres : reconnaissance des formules dégagées.....	215
2.2 Phase 2. Identification des genres : écoute des simulations sonores des modèles polyrythmiques.....	224
2.3 Phase 3. Comparaison entre les genres musicaux.....	235
2.4 Phase 4. Mécanisme de <i>phonétisation</i> du rythme : modèle performanciel réduit onomatopéïque → prototypes monorythmiques.....	237
2.5 Validation du <i>rythme</i> comme paramètre identificatoire des genres.....	239
3. Bilan des comportements catégoriels et propriétés observées dans l'enquête II.....	240
3.1 Comportements catégoriels des informateurs interrogés : réactions, constatations, validations.....	240
3.1.1 Renvoi multiple d'une formule isolée.....	240
3.1.2 Le <i>tempo</i> comme critère catégoriel.....	241
3.1.3 Le <i>timbre</i> instrumental comme critère catégoriel.....	241
3.1.4 <i>Polysémie</i> et <i>identité relative</i>	242
3.1.5 Prégance des métriques hybrides.....	242
3.1.6 Explicitation phonétique : réduction du <i>modèle performé</i> en prototype monorythmique (à partir du modèle mental).....	243
3.1.7 Recours secondaire à la mélodie.....	243
3.1.8 Renvois symboliques extra-musicaux.....	243
3.1.9 Le phénomène d' <i>altérité</i> endogène (l' <i>étique</i> dans l' <i>émique</i>).....	244
3.1.10 Identification des emprunts et mutations.....	245

3.2	Focalisation sur le rythme : corrélation entre les structures polyrythmiques.....	245
3.2.1	Propriété de transférabilité instrumentale des traits rythmiques.....	245
3.2.2	Principe de <i>classe d'équivalence</i>	247
3.2.3	Propriété de <i>mobilité hiérarchique</i> des traits rythmiques.....	247
3.2.4	Propriété de récurrence rythmique.....	248
3.2.5	Propriété d' <i>agogique</i> systématique.....	248
3.3	Synthèse du processus d'identification (enquête II) : critères et indices endogènes de ressemblance.....	249
4.	<i>Typologie II</i> endogène.....	252
5.	Conclusions de la typologie II.....	258
Chapitre IV : Comparaisons, confrontations et solutions typologiques globales.....		259
1.	Comparaisons et confrontations typologiques.....	259
1.1	Typologies I et II : comparaison.....	259
1.1.1	Famille II-A.....	262
1.1.2	Familles II-B et II-C.....	262
1.1.3	Famille II-D.....	262
1.1.4	Famille II-E.....	263
1.1.5	Groupe agogique : deux niveaux hiérarchiques de comparaison.....	263
1.1.6	Polysémies.....	264
1.2	Antinomies, ambiguïtés : synthèse des confrontations.....	264
2.	Vers la simplification classificatoire : de la <i>typologie III</i> à la <i>cartographie rythmologique</i>	266
2.1	Composantes paramétriques (micro-paramètres) du rythme.....	267
2.2	Typologie III de synthèse <i>endogène-exogène</i> : genres mobiles et familles inter-génériques.....	269
2.3	Prototypes monorythmiques : fiches informatives.....	276
2.3.1	Référence à la nomenclature du système métrique de la poésie gréco-latine.....	277
2.3.2	Contenu des fiches monorythmiques : schéma suivi.....	279
2.4	Modélisation prototypique globale (synthèse des fiches).....	290
2.5	Cartographie rythmologique (Wittgenstein, Rosch, Molino).....	292
2.6	Tableau informatif des genres musicaux.....	299
3.	Conclusions du chapitre IV : synthèse des résultats.....	315

Conclusion	317
Références bibliographiques, sources audiovisuelles, discographie, sources électroniques	329
Annexes	347
Annexe 1 : Grand tableau typologique exogène.....	349
Annexe 2 : Guide de lecture des simulations sonores correspondant au document audio (CD) – enquête II.....	i
Annexe 3 : Sélection de vingt-quatre modèles onomatopéïques (enquête II).....	v
Annexe 4 (complément) : Homonymie.....	xi

Liste des tableaux

Introduction

Tableau I : aires musicales de l'Amérique selon Isabel Aretz.....	8
---	---

Chapitre I

Tableau II : schéma élaboré d'après les propos d'Allan Moore (genre, style).....	48-49
Tableau III-a : genres musicaux classés par ordre alphabétique.....	52
Tab. III-b : genres musicaux classés par pays d'origine et pratique principale.....	53
Tableau IV : diffusion ou reconnaissance des genres.....	120
Tableau V : structuration des genres musicaux et moments historiques.....	122

Chapitre II

Tableau VI : groupe I-A'.....	172
Tableau VII : groupe I-A''.....	173
Tableau VIII : groupe I-B'.....	179
Tableau IX : groupe I-B''.....	179
Tableau X : groupe I-C.....	197
Tableau XI : groupe I-D.....	202
Tableau XII-a : regroupement général par critère métrico-cyclique.....	203
Tableau XII-b : ressemblance rythmique, de tempo et de caractère.....	204

Chapitre III

Tableau XIII : distribution des participants selon les spécialisations.....	214
Tableau XIV : renvois dénominatifs des formules isolées : résultats.....	217-222
Tableau XV : processus d'identification [phase 2].....	225-230
Tableau XVI : structures polyrythmiques identifiées par le nom « réel » du genre.....	234
Tableau XVII : synthèse du processus d'identification (critères et indices endogènes de ressemblance.....	250
Tableau XVIII-a : typologie II [famille II-A].....	254

Tab. XVIII-b : typologie II [familles II-B, II-C et II-D].....	256
Tab. XVIII-c : typologie II [famille II-E].....	257

Chapitre IV

Tableau XIX : typologie I et II. Tableau comparatif.....	260-261
Tableau XX : typologie III. Synthèse <i>exogène-endogène</i>	271-273
Tableau XXI : système des pieds métriques de la poésie gréco-latine.....	278
Tableaux XXII : fiches informatives, série « prototypes 1 à 24 ».....	281-289
Tableaux XXIII : série « modèles prototypiques globaux 1 à 13 ».....	291-292
Tableau XXIV : cartographie rythmologique.....	295
Tableau XXV : tableau descriptif des genres musicaux.....	301-313

Liste des figures

Figure 1 : genres musicaux situés géographiquement.....	54
Figure 2 : distribution des valeurs opérationnelles sur une proportion équitable (correspondant à un comportement métrique de type <i>strict</i>).....	143
Figure 3 : proportions métriques d'après Glauro Lucas : 2002, p. 116.....	146
Figure 4 : schéma de la typologie II.....	253
Figure 5 : étapes de simplification classificatoire.....	267
Figure 6 : composantes paramétriques du rythme : niveaux hiérarchiques.....	269
Figure 7 : classement (additionnel) selon le <i>tempo</i>	298
Figure 8 : mécanisme d'identification des genres (et styles) musicaux.....	316

Liste des exemples

Exemple 1 : modèles polyrythmiques (série 1 de <i>a</i> à <i>q</i>).....	153-163
Exemple 2 : modèles polyrythmiques (série 2 de <i>a</i> à <i>h</i>)... ..	174-176
Exemple 3 : modèles polyrythmiques (série 3 de <i>a</i> à <i>n</i>)	180-189
Exemple 4 : modèles polyrythmiques (série 4 de <i>a</i> à <i>d</i>).....	198-201
Exemple 5 : modèles onomatopéïques donnés par les musiciens (deux cas).....	238

Simulations sonores (CD)

Pour les pages correspondant les simulations sonores, voir l'Annexe 2.

*Je dédie cet ouvrage à ma très chère épouse,
Sonia Coppey, source de lumière.*

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui ont contribué d'une façon ou d'une autre au développement de cette thèse :

Mme Nathalie Fernando pour son aide, ses conseils ainsi que pour sa direction minutieuse, éclairante et enrichissante dans cette démarche.

Le réseau des musiciens (détenteurs et connaisseurs des traditions) ayant participé aux enquêtes de cette thèse pour leur très précieuse collaboration et générosité.

Sonia Coppey, mon épouse, pour sa compagnie, sa complicité, son soutien, ses encouragements, son amour ainsi que pour ses précieuses révisions et corrections des textes.

Également, Mme Chantale Marchand, pour les révisions et les corrections d'une partie de la thèse.

Fernando Rocha pour le contact avec Mme Glaura Lucas, au Brésil, et à celle-ci pour le don généreux de son ouvrage; M. Jean-Jacques Nattiez pour son enseignement érudit de la sémiologie de la musique; Mme Ana Sokolovic, pour son soutien et sa compréhension.

Mes chers amis Soraya Benítez, Alexandre Ethier et Janie Caron, Ingrid Astudillo et Daniel Gilbert ainsi qu'Irene Londoño pour leur accueil et leur aide humaine et logistique à des moments précis.

Un merci infini à mes parents Elena et Alfredo pour la transmission d'un héritage culturel et artistique inépuisable.

Introduction : présentation du sujet, problématique, méthodologie.

Notre recherche repose sur une étude comparative visant plusieurs genres¹ musicaux emblématiques de l'Amérique du Sud au niveau du paramètre du *rythme*. Notre démarche est d'ordre typologique et s'appuie sur des procédés de transcription, de modélisation et d'analyse musicale. Le but de notre étude sera de comprendre les modalités de performance des musiciens, leurs procédés d'identification des structures rythmiques, mais aussi d'établir diverses alternatives typologiques à l'issue d'analyses prenant en compte à la fois des éléments exogènes et endogènes. L'aire géographique étudiée se limitera à dix pays de l'Amérique du Sud (Argentine, Brésil, Bolivie, Chili, Colombie, Équateur, Paraguay, Pérou, Uruguay et Venezuela²). Le corpus analysé comprendra un échantillon de quarante et un genres musicaux en raison d'une moyenne de quatre genres environ par pays identifiés comme emblématiques³.

En premier lieu, à titre d'antécédent, nous mentionnerons divers travaux antérieurs à notre recherche pour ensuite énoncer notre problématique. Cette dernière sera suivie du cadre théorique et méthodologique, dans lequel nous ferons le point sur le but analytique basé sur le matériel musical en tant que tel, plutôt que sur les implications sociales et historiques. Enfin, nous décrirons le plan général de la thèse.

En dernier lieu, comme complément, nous relaterons une synthèse historique faisant état du degré de contact entre les populations à l'origine du métissage qui caractérise la culture latino-américaine en général (synthèse impliquant par conséquent notre aire géographique choisie).

¹ Le terme *genre* sera défini et justifié dans le chapitre I.

² Les trois Guyanes ne sont pas incluses pour des raisons de trajectoire historique et composantes culturelles que nous expliquons dans la section 1.2 (p. 16-17) de cette introduction générale.

³ Cette quantité représente un nombre réduit, étant donné que plusieurs dizaines de genres et de sous-genres sont répertoriés par pays ou région. Nous avons voulu trouver un compromis en choisissant un nombre minimal de genres parmi la multitude existante, nombre qui toutefois représente une quantité considérable pour notre étude.

1. Contexte du sujet de recherche

1.1 Justification du sujet de recherche

Le rythme est un paramètre fondamental du phénomène musical ainsi que de l'ensemble d'activités et fonctions du vivant (cycles, mouvements, gestes, récurrences, fréquences sonores, etc.)¹. Étant très concerné par les possibilités de sa théorisation, de sa mise en pratique, de sa perception et signification ainsi que de sa transmission, nous espérons que ce travail proposera, dans le cadre des rythmes d'Amérique du Sud, plusieurs angles analytiques du corpus traité. Le présent travail est une contribution en tant qu'outil pédagogique, informatif et référentiel, pouvant servir à des spécialistes en musique, ceux connaissant l'écriture musicale, mais aussi – par le biais de certains outils proposés – ceux qui ne connaissent pas ce système de notation. Dans tous les cas, il s'agira d'une contribution à l'étude du rythme² et des genres musicaux d'Amérique du Sud.

1.2 Limites géographiques et musicales (justification du corpus)

L'ensemble de l'Amérique ibérique et les Caraïbes représentant un territoire extrêmement vaste du point de vue culturel et par conséquent musical, il convient de définir les limites de notre recherche.

Sur le plan géographique, nous nous restreindrons à la partie *sud de l'Amérique*, soit l'ensemble des neuf pays hispanophones et du seul pays lusophone. Cette aire comprend ainsi, descendant du nord par la côte occidentale (Pacifique) et remontant par la côte Atlantique : le Venezuela, la Colombie, l'Équateur, la Bolivie, le Pérou, le Chili, l'Argentine, le Paraguay, l'Uruguay et enfin, le Brésil³. Nous convenons de ne pas inclure la zone du Plateau des Guyanes (Guyana, Suriname et Guyane française) de l'angle du nord-est de l'Amérique du Sud, en raison de leurs propres influences historiques et culturelles dont

¹ Nous faisons référence au *rythme* non seulement en termes d'*isochronicité* de pulsations (bien que le corpus traité s'y inscrive), mais le rythme en général, aussi aléatoire qu'il puisse être.

² Dans un domaine que nous pouvons appeler *rythmologie*, en tant que savoir ou discipline ayant le rythme comme objet d'étude.

³ En termes de repères géographiques, il s'agit peu ou prou de la zone entre les parallèles 12° N et 54° S.

l'affinité musicale par rapport aux régions de notre étude demeure très éloignée (influences indonésiennes, indiennes, entre autres). L'évidence des filiations sera mise en lumière de façon plus pertinente à l'intérieur du cadre des dix pays que nous avons sélectionnés.

Sur le plan musical, notre corpus s'en tiendra à *quarante et un genres* issus de ces dix pays¹. Ce choix pouvant encore donner l'impression de constituer à la fois un territoire et un répertoire de genres trop étendus pour une recherche, nous précisons que notre démarche se limitera à leur mise en relation à partir du *paramètre rythmique uniquement*. Musicalement, le corpus est donc constitué de *patterns* isorythmiques (à pulsation égale), associés, la plupart des cas, à une danse (même si la danse ne fait pas partie de nos analyses). Elle se fondera spécifiquement sur la modélisation, la typologie et l'analyse comparative des structures polyrythmiques caractérisant les genres choisis. Nous n'aurons recours qu'exceptionnellement aux paramètres mélodiques ou harmoniques.

1.3 Notes concernant le contexte historique et le vocabulaire

1.3.1 Héritage et influences en Amérique latine

L'histoire et les relations entre les musiques étudiées et leurs sociétés n'étant pas le but précis de notre thèse, nous tenons cependant à souligner que les structures rythmiques étudiées appartiennent à un ensemble de traditions culturelles fortement métissées. Rappelons que le brassage culturel comprend l'ensemble des cultures suivantes (chacune étant déjà hétérogène) : en premier lieu, les civilisations autochtones (précolombiennes) des territoires envahis ; ensuite, l'Europe chrétienne, par son arrivée, invasion et colonisation ayant commencé depuis 1492, sans ignorer l'influence indirecte de l'Afrique du nord musulmane (par le biais de la présence arabo-persane dans la Péninsule Ibérique entre 711 y 1492). Enfin, il y a les populations ouest-africaines issues de l'esclavage depuis la deuxième décennie du XVI^e siècle. La complexité et la diversité rythmique des genres et styles musicaux sud-américains de notre étude résultent des processus de métissages et de syncrétismes euro-afro-indigènes survenus au cours de cinq siècles de relations conflictuelles (notre but n'est pas d'en faire l'histoire). Conquête, colonisation et luttes indépendantistes

¹ Notre choix obéit à des critères de sélection qui seront expliqués dans notre chapitre I.

ont donné lieu à de confrontations permanentes, cohabitations et réadaptations, dans des dynamiques opposées : domination-soumission, imposition-acceptation, diversité-unité, continuité-discontinuité, différence-ressemblance, altérité-identité¹.

Rentrer dans des détails concernant des relations exclusives entre musique et société est une approche qui sort du cadre de notre travail, ce dernier étant concentré sur le rythme, en tant paramètre purement gestuel et musicalement structurel. Si nous parlons des origines de l'Amérique ce n'est qu'à titre de référence et de mise en contexte générale. Notre thèse ne concerne donc pas des enjeux sociaux ou historiques, moins encore ceux d'ordre génétique (excepte son évocation symbolique lorsqu'il s'agirait d'*air de famille*, et ce seulement pour la démarche comparative des structures rythmiques). Nous ne fondons pas notre démarche ni nos catégories sur la base du degré de métissage attribué à chaque genre.

1.3.2 Vocabulaire

Nous aimerions signaler que certaines appellations et significations demeurent encore aujourd'hui sujettes à débat et controverse d'ordre lexicologique. Ce n'est pas le sujet de notre thèse de toutes les justifier ni de nous attarder sur les ambiguïtés pouvant exister dans le vocabulaire employé, sachant qu'il s'agit de concepts en constante transformation et dont le

¹ La bibliographie concernant la problématique historique de l'Amérique latine, surtout en relation avec la musique, est nombreuse. Entre autres, nous pouvons mentionner : Aretz : *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Monte Avila Editores, Caracas, 1980, p. 15-24. Béhague, Gérard : *Music in Latin America : an introduction*, Englewood Cliffs, 1979. Bernard, Carmen : *Genèse des musiques d'Amérique latine*, Fayard, 2013. Capone, Stefania : « Repenser les "Amériques noires" ». Nouvelles perspectives de la recherche afro-américaniste (I) », *Journal de la Société des Américanistes*, 2005 [en ligne]. URL : <http://jsa.revues.org/index2830.html>. Carpentier, Alejo : « América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música », dans *América latina en su música*, Aretz (dir.), UNESCO, 1977. Aharonián, Coriún : « Factores de identidad musical latinoamericana », dans *Latin American Music Review*, vol. 15, No. 2, 1994. Kombo, Jean-José : « Attracteurs et métissage des musiques d'Afrique, des Amériques et des Caraïbes », dans *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*, Malonga et Kadima-Nzuji (dir.), L'Harmattan, 2007. Lemoy, Christian : *De l'Asie antique à l'Amérique précolombienne*, Amalthée, Nantes, 2005. Leymarie, Isabel : *Du tango au reggae*, Flammarion, Paris, 1996. Locatelli de Pégamo, Ana : « Raíces musicales », dans *América latina en su música*, Aretz, Isabel (dir.), UNESCO, Paris, 1977, p. 39. Olsen, Dale A., dans *Music of Many Cultures. An Introduction*, Hood, Mantle (dir.), University of California Press, 1983. Plisson, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 17 décembre 2012. Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1963>. Salazar, Rafael : *Del Joropo y sus andanzas*, Ediciones Disco Club Venezolano, 1992. Thouy, Michel : « L'islamisation de l'Afrique Occidentale au Moyen-âge (IX^e -XVI^e s.), dans le site de l'Académie de Dijon (France), *Histoire, Géographie, Éducation civique* : http://histoire-geographie.ac-dijon.fr/spip/histoire/IMG/pdf/Islamisation_Afrique_occidentale.pdf

sens peut changer d'une culture à une autre, ou d'une époque à une autre (de même que les structures musicales que nous étudions). Les notions de « genre » et de « style » seront expliqués dans notre chapitre I (section 1.2) et celles de « mètre », « métrique », « cycle », « binaire », « ternaire » et « agogique » seront intégrées et expliquées dans les cadres analytiques du chapitre II (sections 2.1 à 2.4).

2. État de la recherche : antécédents

Notre recherche s'inscrit dans la perspective de travaux antérieurs conséquents de description, de catalogage et de typologie du répertoire traditionnel d'Amérique ibérique. Nous proposons ici d'énumérer ceux qui présentent, à notre avis, un intérêt notable, en faisant la distinction entre les recherches menées localement, les travaux qui ont une portée plus internationale (toujours dans le cadre ibéro-américain) et ceux qui ont mis l'accent particulièrement sur le rythme.

2.1 Études réalisées localement

Les traditions musicales d'Amérique latine et les Caraïbes ont très souvent été étudiées dans des contextes géoculturels locaux, le répertoire d'un seul pays ou un ensemble de pays voisins étant abordé. Mentionnons, entre autres, quelques ouvrages dans lesquels ces études ont été publiées : *Compendio General de Folklore Colombiano* (G. Abadía Morales : 1970); *La musique des Incas et ses survivances* (Marguerite et Raoul D'Harcourt : 1925); *Panorama de la Música Tradicional del Perú* (Rodolfo Holzmann : 1966); *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (J. Peñín et W. Guido [dir.] : 1998); *Historia de la Música en Colombia* (José Perdomo Escobar : 1945), *Músicas y Danzas Autóctonas del Ecuador* (Segundo Luis Moreno : 1949), *Formas musicales rioplatenses* (J. T. Wilkes et I. Guerrero Cárpenas : 1946); *Las Danzas Populares Argentinas* (Carlos Vega : 1944, 1952). Il est important de signaler également le travail de Glaucia Lucas, *Os Sons do Rosário. O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*, UFMG, Belo Horizonte, 2002), dont la démarche, en grande partie inspirée des méthodes de l'ethnomusicologue Simha Arom, pose certaines bases

méthodologiques utiles pour notre recherche¹. De nombreux articles comptent également parmi les publications nous servant de référence.²

Les ouvrages que nous venons de citer font état d'un répertoire spécifique ou bien d'un ensemble de genres issus d'un contexte géoculturel particulier, fournissant des renseignements typologiques, organologiques ou historiques pertinents. Il ne s'agit toutefois pas encore d'études comparatives sur le paramètre du rythme ni englobant plusieurs contextes géoculturels ou plusieurs pays. Nous observons, surtout à titre illustratif, des transcriptions de modèles rythmiques relatives à des genres en particulier, incluant souvent des transcriptions mélodiques. Des analyses de type paradigmatique (procédé que nous allons expliquer plus tard) sont cependant développées dans les ouvrages de Wilkes et de Vega, mettant en comparaison, par exemple, les traits rythmiques de genres observés à l'intérieur d'un même type de répertoire, ou de divers répertoires issus de régions différentes du même pays ou des régions voisines. Pour l'instant, nous ne trouvons pas de compilation centrée exclusivement sur la complexité polyrythmique en excluant les aspects mélodiques, sauf à quelques exceptions, dans des documents issus de méthodes pédagogiques d'apprentissage de certains instruments.

2.2 Études impliquant des aires plus larges

Les travaux faisant référence à la totalité ou du moins à une grande partie de l'Amérique latine et les Caraïbes, semblent être moins nombreux et de publication plus récente. Nous comptons parmi les travaux encyclopédiques les plus complets et minutieux, ceux dirigés par Malena Kuss (*Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History* : 2004) et par Dale A. Olsen et Daniel E. Sheehy (*The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 2 : 1998). Nous rappelons aussi des ouvrages au contenu global plus condensé, quoique substantiel, qui font état de descriptions de certains genres et styles musicaux ainsi que de leur évolution. En voici quelques-uns : *Music in Latin America : an*

¹ Le procédé que nous suivons dans notre chapitre II – où il est question de distribution des unités rythmiques à l'intérieur d'un cycle (ou boucle rythmique) représentées en termes de pourcentages – s'appuie partiellement sur la démarche de Lucas.

² Voir notre bibliographie.

Introduction, de Gérard Béhague (1979); *Musiques et rites afro-américains : la marimba éclôt dans les astres*, de Vincent Doucet (1989); *Afroamericano Soy*, de Jesús García (2000) ou encore *Du tango au reggae : musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*, de Isabelle Leymarie (1996). Ces études abondent en renseignements de caractère ethnographique et historique, et sont jalonnées d'observations et de descriptions dûment argumentées. Généralement, les genres musicaux sont regroupés par pays ou par région (Doucet, Kuss, Leymarie, Olsen) ou encore par filiation identitaire au sein d'un ensemble de pays (J. García). Certains chapitres ou articles proposent des travaux de transcription à partir de sources sonores précises (sans forcément viser l'analyse comparative systématique). Nous mentionnons encore Carlos Vega, qui dans son ouvrage *Panorama de la música popular argentina* (1944) développe une classification de la musique sud-américaine en zones nommées « *cancionero ternario occidental* » et « *cancionero binario oriental* »¹.

2.3 Les « aires musicales » d'Amérique selon Isabel Aretz : premiers jalons d'une typologie des répertoires latino-américains.

Parmi la bibliographie consultée pour notre recherche, les travaux d'Isabel Aretz sont ceux qui englobent une zone plus vaste quant à la typologie systématique des musiques latino-américaines. Réalisés en étroite collaboration avec Luis Felipe Ramón y Rivera, il s'agit de premiers travaux de catégorisation, de compilation et de transcription des répertoires, de détermination d'aires culturelles par genres musicaux, ainsi que de redéfinition de la carte géographique en termes de critères musico-culturels. Son travail intègre de façon générale plusieurs paramètres dont les types de métrique, les échelles, les fonctions sociales musicales, les types de communauté et les références géoculturelles.

Ainsi, dans sa *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina*, Aretz propose une classification détaillée de neuf « *áreas musicales de América* » (« aires musicales de

¹ Cf. Vega, Carlos : *Panorama de la música popular argentina*, 1944. Voir aussi Pérez Fernández, Rolando : *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones de la Universidad de Buenos Aires, 1987, p. 9. Quelques regards critiques concernant sa démarche sont mentionnés un peu plus bas.

l'Amérique »)¹ avec leurs sous-zones ou sous-régions respectives. Les aires musicales correspondant au territoire de l'Amérique du Sud sont, quant à elles, au nombre de quatre. Notre thèse se concentrant concrètement sur cette région, nous avons schématisé et transcrit les zones en question dans le tableau ci-dessous (tableau I). Nous citons les sous-zones concernées, mettant de côté les sous-zones relatives aux cinq autres aires musicales qui ne font pas partie du territoire que nous étudions. La numérotation des zones et des sous-zones correspond à celle proposée par Aretz.

Tableau I : aires musicales de l'Amérique selon Isabel Aretz²

1. CÔNE SUD	
1.1	<i>Cancionero</i> ^[3] mapuche (sud du Chili et de l'Argentine)
1.2	<i>Cancionero</i> tritonique : zones <i>calchaquí</i> de l'Argentine, <i>atacameña</i> du Chili et <i>tarijeña</i> de la Bolivie. Genre [musical] ^[4] de la Baguala.
1.3	<i>Cancionero criollo</i> occidental :rythme ternaire. Chili, Argentine, cueca, zamba, chacarera ^[5] a) ternaire occidental (bimodal); b) pentatonique <i>criollo</i> ; c) binario occidental.
1.4	<i>Cancionero criollo</i> oriental : rythme binaire, échelle majeure ou mineure. a) <i>Eurocriollo</i> ; b) binaire oriental; c) chansonnier galant; d) aire du tango.
2. BRÉSIL	
2.1	Amazonie
2.2	Aire de la <i>Cantoría</i>
2.3	Aire du <i>Coco</i>
2.4	Les <i>Autos</i>
2.5	Aire du <i>Samba</i>
2.6	La <i>Moda de viola</i>
2.7	Aire du <i>Fandango</i>
2.8	Aire du <i>gaúcho</i>
2.9	Aire de la <i>Modinha</i>
3. RÉGION ANDINE	
3.1	Population des forêts de la Bolivie, du Pérou, de l'Équateur et les limites avec le Brésil.
3.2	<i>Cancionero</i> aymara (Bolivie, sud du Pérou, nord du Chili). Pentatonisme incaïque.
3.3	<i>Cancionero</i> pentatonique incaïque.

¹ Cf. Aretz, Isabel : *Síntesis de la música en América Latina*, Monte Ávila Editores, 1980, p. 41-49

² Cf. Aretz, Isabel : *ibid.* [notre résumé, traduction, notes et soulignements].

³ *Cancionero* : chansonnier, répertoire (ex. : « *cancionero criollo* » : répertoire créole).

⁴ Entre crochets se trouvent nos ajouts et précisions.

⁵ *Cueca*, *zamba*, *chacarera* (plus tard, *samba*, *joropo*, *aguinaldo* et *gaïta*) : noms des genres musicaux.

4. COLOMBIE, VENEZUELA ET PANAMÁ

- 4.1 Musique aborigène [autochtone]
- 4.2 Musique afrocriolla [afro-créole]
- 4.3 Musique de *estudiantinas* [estudiantines]
- 4.4 Musique dévotionnelle populaire
- 4.5 Musique pour le Joropo
- 4.6 Chants de travail
- 4.7 Corridos, décimas et *canto alterno* [chant alterne]
- 4.8 Aguinaldos et gaïtas : [répertoire de] Noël.
- 4.9 Musique propre aux représentations populaires.

[LES AUTRES AIRES MUSICALES EN DEHORS DU CADRE DE NOTRE RECHERCHE] :

- 5. Amérique Centrale
- 6. Mexique
- 7. Antilles
- 8. Suriname
- 9. Cuba

Le regard critique que nous pourrions nous permettre quant à cette typologie concerne l'absence de « *cancioneros* » (pour reprendre l'expression utilisée par Aretz) correspondant aux traditions d'influence ouest-africaine des populations situées en Bolivie, en Équateur et au Pérou. On constate également que les Guyanes française et anglaise n'y figurent pas. Bien qu'il s'agisse d'un ouvrage dont la démarche puisse être remise en question actuellement¹, nous le retenons à titre d'antécédent en raison principalement de l'aire géographique prise en compte. Outre ces commentaires, nous ne développerons pas ici un jugement de valeur au sujet de la validité actuelle ou non de la démarche d'Aretz².

2.4 Recherches axées sur le paramètre du rythme


Concernant le rythme en tant que sujet principal d'étude, il convient de souligner les recherches de Rolando Antonio Pérez Fernández sur le processus en Amérique latine de


¹ Parmi d'autres critiques générales sur les démarches de Ramón y Rivera (Aretz) et Vega nous mentionnons : Calderón, Claudia : « Importancia de la escritura musical para la historia y el estudio etnomusicológico del joropo », (communication du VII *Encuentro del Llano y los Llaneros*, Guanare (Venezuela), 19 juillet 1997. Cf. www.pianollanero.com [URL : http://www.pianollanero.com/Articulos/notacion_joropo.html] (publié dans la *Revista Musical de Venezuela*, Caracas, junio 1999). Également, concernant les propos de Vega réfutant les influences africaines en Amérique latine, voir Pérez Fernández, Rolando A : *Op. Cit.*, p. 9.


² Voir la note précédente.

binarisation des schémas rythmiques ternaires ouest-africains et ibériques¹, étude faisant référence à un bon nombre de genres musicaux, incluant des analyses de type paradigmatique. Dans son ouvrage, Pérez Fernández développe l'hypothèse du processus de transformation, en Amérique, des rythmes ternaires africains en binaires, ce qui expliquerait « la prédominance du rythme binaire dans la musique non-rituelle d'ascendance africaine, par opposition au rythme ternaire qui prévaut dans la musique africaine et dans la musique rituelle américaine de cette origine [notre traduction] »². Son hypothèse énonce l'assimilation et la réadaptation interculturelle des structures métriques³.

Carlos Sandroni, pour sa part (basé au moins partiellement sur les recherches de Simha Arom), analyse l'évolution, la parenté et la quasi omniprésence d'un groupe de formules rythmiques qui seraient équivalentes entre elles.⁴ Ce groupe (déjà discuté et analysé auparavant par divers auteurs⁵) serait constitué par :

 appelée « syncope caractéristique » par Mario de Andrade⁶.

 Dit rythme de « *habanera* », n'étant que l'une des manifestations de ce rythme (de *habanera*), étant un terme « trompeur »⁷.

 « *Tresillo* »⁸, appelé ainsi dans le vocabulaire musicologique cubain.

¹ Cf. Pérez Fernández, Rolando Antonio : *La Binarización de los ritmos ternarios africanos en América latina*, 1987.

² Pérez Fernández, R. A : *Op. Cit.*, p. 10.


³ Pérez Fernández : *Op. Cit.*, p. 9, 10 et 47-127.

⁴ Sandroni, Carlos : « Le *Tresillo* rythme et “métissage” dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012. Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/675>.

⁵ Sandroni fait référence à Vega (1967), Aharonian, Béhague (1979, 1980), Alvarenga (1982) et Basso (1966).

⁶ Cf. Sandroni : *Op. Cit.*, page 2, paragraphe 2 (version électronique).

⁷ Sandroni : *Op. Cit.*, p. 2, par. 3.

⁸ Dans le contexte des musiques des Caraïbes, le terme « *tresillo* » (le même utilisé en espagnol pour « triolet », en musique écrite), fait référence plutôt à la succession de deux croches pointées et une croche [] dans une métrique binaire. Cette formule est récurrente dans l'ensemble de certains *patterns* rythmiques, tel que nous allons le constater dans notre étude.

Dans leur découpage et distribution métrique interne, ces formules sont considérées « tacitement » comme étant équivalentes, « ou comme variantes d'un même rythme fondamental, et l'une comme l'autre des versions est considérée, dans des passages différents comme étant la plus typique du groupe.¹ »

Ici, trois idées sont retenues² : premièrement, il y a une équivalence entre certaines formules rythmiques; ensuite, cette équivalence est relative, c'est-à-dire, « ce groupe de formules rythmiques est utilisé pour caractériser non seulement *un* genre, mais également *un ensemble* de genres (...) »³; il existe, enfin, un mécanisme d'association à des idées extramusicales de type sémantique attachées à ce groupe de genres musicaux⁴, aspect que nous reprenons également dans notre chapitre III.

Le *tresillo* se serait généré à partir de la *habanera* vers 1869⁵. Or, il ne faudrait pas – insiste Sandroni – concevoir la différence entre les deux formules par l'intervention d'une liaison qui les fusionne (tel que justifié par Carpentier⁶), car cette dernière est d'ordre visuelle et graphique, alors que la différence serait plutôt gestuelle [notre paraphrase]⁷. Sandroni assure l'existence du *tresillo* depuis 1813 dans la musique populaire imprimée⁸ : « Il serait donc possible de voir dans le *tresillo* le plus petit commun dénominateur, la version la plus simple ou, si l'on veut, le paradigme des rythmes en question. Les deux autres formules rythmiques seraient, sous cet angle, des versions monnayées de celle-là.⁹ »

Par l'observation du monnayage graphique dans la notation musicale conventionnelle, Sandroni constate que la logique métrique des musiques traditionnelles étudiées dans son article est différente de la logique métrique occidentale (binaire, pour le cas des formules

¹ Sandroni : *Op. Cit.*, p. 2, par. 5.

² Sandroni : *Op. Cit.*, p. 3, par. 9.

³ Sandroni : *Ibid.*

⁴ Sandroni : *Ibid.*

⁵ Sandroni : *Op. Cit.*, p. 4, par. 17.

⁶ Cf. Sandroni : *Op. Cit.*, p. 3, par. 12-13.

⁷ Sandroni : *Op. Cit.*, p. 3-4, par. 11-15

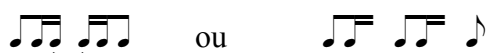
⁸ Sandroni : *Op. Cit.*, p. 4, par. 17.

⁹ Sandroni : *Op. Cit.* : p. 4, par. 21.

étudiées dans son article)¹, en ce qui concerne le mode d'agencement des accents. Cette perspective se traduit dans une forme d'agencement des figures rythmiques que Simha Arom appelle *imparité rythmique*² :

Elle s'applique à des périodes dont la division en deux *du nombre de pulsations* donne lieu à des nombres *pairs*. L'agencement des figures qui relèvent de ce principe est tel que toute tentative de segmenter leur contenu rythmique, *au plus près du point de division central*, se soldera inévitablement par deux parties constituées chacune d'un nombre de valeurs minimales *impairs*.³ »

Exemples :



Dans un autre article⁴, Sandroni analyse, autour de l'évolution de la *samba* brésilienne, la relation de parenté de formules rythmiques apparues dans le répertoire imprimé depuis le XIXe siècle.

Michel Plisson, pour sa part, décrit également ce phénomène en termes de métissage et de syncrétisme des schémas rythmiques « comme produits d'enjeux symboliques identitaires entre groupes sociaux.⁵ » Des tensions historiques du processus de syncrétismes d'éléments musicaux – principalement rythmiques – et organologiques⁶ sont analysés, et trois grands groupes catégorisés par leur parenté rythmique sont aussi dégagés : « l'ensemble andin d'origine amérindienne, l'ensemble sesquialtère [3/4-6/8] d'origine baroque

¹ Cependant, si dans un cycle rythmique minimal, la division est associée par exemple à huit positions possibles, c'est-à-dire huit sous-divisions ou valeurs minimales, indépendamment de la place des événements rythmiques et des accents, ce fait n'enlève pas, selon nous, le caractère binaire qui puisse avoir l'ensemble rythmique en étude. La question qu'il faudrait se poser est celle de la pulsation « naturelle », en tant qu'« unité de référence *culturelle* pour la mesure du temps. » (Arom : 1985, II, p. 409, voir note suivante), explicitée par les communautés dont la musique pratiquée contient ces formules, et de voir dans quelle mesure, les battements des mains se font de façon isochrone ou en suivant les accents, par exemple, du *tresillo*.

² Arom : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, SELAF, 1985, vol. II, p. 429-431.

³ Arom : *Op. Cit.*, p. 429.

⁴ Sandroni : « La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], No. 10 (pagination de l'édition en papier : 153-168), 1997.

⁵ Michel Plisson : « Système rythmiques, mélanges et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 17 décembre 2012, consulté le 20 janvier 2013. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1963>. Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie <http://ethnomusicologie.revues.com>

⁶ Plisson, Michel : *Op. Cit.*, p. 10-11.

européenne, et l'ensemble [2/4-4/4] d'origine afro-américaine intégrant le système de *claves*.¹ » L'auteur se rapporte au fait que les mesures « sesquialtères » (celles que nous appellerons aussi « hybrides »), alternant ou superposant 3/4 et 6/8 (trois unités contre deux, avec des dérivations respectives), proviendraient des traditions espagnoles et que les genres basés sur des mesures de 2/4 ou 4/4 sont issus des configurations rythmiques ouest-africaines. Dans les musiques ouest-africaines, la présence du 3 contre 2 est également évidente, bien que de façon superposée sur deux strates simultanées².


Sans nous attarder sur la pertinence des hypothèses attribuant l'origine soit africaine soit ibérique aux métriques binaires ou ternaires, ce qu'il faudrait souligner dans tous les cas est que selon Plisson et Pérez Fernandez, les nouvelles formules rythmiques associées au *tresillo*, au *cinquillo*³, et à la *habanera* sont issus de tensions rythmiques ayant eu lieu lors des superpositions et réinterprétations des métriques au sein des sociétés ayant participé au brassage culturel latino-américain et caribéen⁴.

2.5 Perspectives de notre recherche

De façon générale, les transcriptions publiées révèlent des extraits mélodiques ainsi que des données rythmiques. Cependant, dans certains cas, un échantillon mono-rythmique est suggéré à titre de référence, sans forcément rendre compte de toute la dimension polyrythmique réelle sur laquelle nous travaillerons. Notre projet de recherche, quant à lui, mettra l'accent sur un travail de modélisation et de typologie comparée de ces structures polyrythmiques ainsi que sur la participation de détenteurs des traditions concernées à travers une enquête mettant en jeu les mécanismes d'identification des genres à partir du paramètre rythmique. Ce qui s'avère – jusqu'à présent – presque inédit sur plusieurs aspects, dans le contexte musical latino-américain, est la méthode comparative ainsi que l'analyse du

¹ Plisson : *Op. Cit.*, p. 5, par. 24.

² Plisson : *Op. Cit.*, p. 10-11.

³ Le *cinquillo*, dans le vocabulaire musical cubain, correspond à la séquence 

⁴ Voir aussi Plisson : « De la habanera au tango : L'espace urbain caraïbe et les métissages musicaux afro-américains », *La ville caraïbe : entre baroque et criolité*. Coordination Dominité Diard. Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines (MRSH) de l'Université de Caen, 2003.

discours endogène, les musiciens étant confrontés à leurs propres modélisations et représentations ainsi qu'à celles proposées par le chercheur.

§

À titre d'avertissement, précisons que notre recherche comporte une démarche analytique se servant de la notation musicale occidentale en tant qu'outil de support graphique et visuel, démarche que nous considérons la plus adéquate afin de rendre immanent, au moyen des procédés de transcription, les faits musicaux analysés. Nous assumons le fait que – en citant Siohan – « [l]e signe musical, élément graphique, n'est pas la musique, pas même son reflet, mais uniquement un aide-mémoire. Il n'y a musique qu'à l'état de manifestation sonore »¹. Nous sommes pleinement conscient des limitations de la transcription musicale, qu'elle soit *descriptive* ou *prescriptive*, en termes de Carl Seeger². En conséquence, nous assumons le fait que ce travail serait, dans un premier temps, lu et compris principalement par des connaisseurs de la notation musicale occidentale.

Sans pas du tout avoir l'intention de revendiquer une philosophie « grapho-centriste »³, nous assumons aussi le fait de profiter de l'utilité, ne serait-ce que partielle, de l'acte de la transcription. Si la trajectoire historique de la musique en Occident nous a donné l'occasion de nous rapprocher graphiquement de la réalité sonore par le biais de la notation, nous voulons en profiter. Les faits musico-rythmiques traités seront naturellement analysés selon des éléments méthodologiques « à l'occidentale ». Cependant, notre démarche utilisant la représentation graphique comme moyen d'appui, ne nous empêche pas d'ouvrir la dimension vers la perception et la signification culturelle, prenant en considération l'avis d'informateurs issus des traditions musicales nous concernant et qui auront participé à une

¹ Siohan, R. : « La musique comme signe », *Colloque sur le signe et les systèmes de signes*, Royaumont, 12-15 avril 1962. E.P.H.E, 6^e section, IX, résumé ronéotypé. Voir aussi : Cf. Nattiez, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, 1987, p. 98-102.

² Cf. Seeger, Carl : « Prescriptive and Descriptive Music writing », *Musical Quarterly*, vol. XLIV, N° 2, 1958 p. 184-195.

³ Cf. Tagg, Philip : *Kojak: 50 seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, New York, The Mass Media Music Scholars' Press, Inc., 2000, p. 38-45, 59.

enquête interactive, comme étape de validation méthodologique. Il y sera question de modélisation, d'écoute de simulations sonores et de relation d'identité et de renvoi symbolique extramusical.

Rappelons que notre thèse ne traite pas de la transcription : elle *se sert* de la transcription. La transcription est, selon nous, seulement un moyen et non pas un objectif en soi. En ce sens, même si notre travail traite des musiques dites « non classiques », notre démarche appartient plutôt au terrain de la « musicologie » que de l'« ethnomusicologie ». Les détails de notre cadre méthodologique seront expliqués dans la section correspondante.

3. Problématique et hypothèse

La problématique générale que nous envisageons de traiter concerne donc l'étude comparée des schémas rythmiques de différents genres musicaux parmi les plus emblématiques de l'Amérique du Sud. L'objectif est d'aboutir à une ou plusieurs typologies et ainsi, de comprendre, sous l'angle de l'analyse musicale et du processus d'enquête opéré auprès des détenteurs des traditions, le rapport entre la structure des rythmes et leurs dénominations. Il s'agira en effet d'observer le phénomène de polysémie musicale qui affecte une même configuration rythmique semblant être partagée par des genres nommés différemment, ainsi que le cas contraire, soit des genres homonymes – ou presque – ayant des configurations rythmiques distinctes. Ceci impliquera non seulement de transcrire et de modéliser les structures rythmiques et leurs *oppositions de timbre* instrumental, d'étudier leur « filiation » éventuelle ainsi que de catégoriser ces genres sur la base de leurs caractéristiques, mais aussi de soumettre ces typologies à un processus de *validation culturelle*. En termes sémiotiques, la configuration rythmique étant un signe, la validation se construit, selon les mots de Jean Fisette (dans le contexte du pragmatisme peircien), « sur la base d'un consensus s'établissant dans la communauté des esprits qui accueille ce signe.¹ », c'est-à-dire d'informateurs détenteurs des traditions musicales. Cette validation nous permettra de vérifier si les « familles » identifiées par les informateurs sont en effet

¹ Fisette, Jean : *Pour une pragmatique de la signification*, XYZ éditeur, coll. «Études et documents», Montréal, 1996, p. 37.

conformes et cohérentes au regard des analyses du chercheur. Cette démarche impliquera aussi de témoigner de la variété des exécutions en trouvant des astuces scripturales qui dépasseront les contraintes généralement imposées par le système de notation occidentale utilisé pour la transcription. Ce dernier ne peut en effet pas toujours rendre compte de certaines subtilités de jeu par rapport à un schéma rythmique donné. Or, c'est parfois cette souplesse d'exécution qui différencie les dénominations de deux *patterns* en réalité structurellement identiques (ou presque).

Nous devons faire face à plusieurs problèmes : en premier lieu, ceux reliés au procédé de transcription du sonore en tant que telle (transcriptions élaborées principalement à l'oreille sur la base des sources auditives ou audiovisuelles). En second lieu, nous serons confronté aux modalités d'exécution, aux mécanismes d'identification et de signification culturelle fondés sur la performance et attribués par les détenteurs des traditions, ainsi qu'au degré de fidélité et de cohérence entre ce qui est joué, entendu, verbalisé et transcrit. Ensuite, nous aborderons la question de la polysémie, c'est-à-dire de la distinction de modèles rythmiques identiques (ou presque) pouvant être considérés comme différents par les musiciens et, au contraire, des modèles différents étant considérés comme appartenant à une même famille typologique.

Une fois les transcriptions, modélisations et analyses comparatives effectuées, la validation de la typologie du chercheur pourra conduire à l'élaboration d'autres schémas typologiques plus approfondis. Nous déterminerons quels seraient les critères endogènes qui permettraient de procéder à telle ou telle identification ainsi que les différents niveaux de modèles utilisés par les musiciens pour organiser leur classifications : abstraits, écrits et exécutés. Notre travail fera face à la confrontation des catégories endogènes et exogènes.

Notre question globale est essentiellement d'ordre catégoriel : quel est le type de classification auquel nous allons aboutir ? Le rythme en tant que paramètre d'organisation musicale est le fruit de constructions culturelles, et la catégorisation de la musique dans la globalité de ses paramètres constitutifs est associée à un ensemble de fonctions et de

constructions symboliques¹. Dans ce cadre, d'autres questions seraient formulées : quel est le statut du rythme dans le processus catégoriel? Peut-il constituer le critère essentiel d'une démarche typologique? Y aurait-il un principe général qui régirait l'ensemble des configurations rythmiques et de leurs corrélations? Ou y aurait-il un modèle synthétisant plutôt le mécanisme d'identification des structures rythmiques chez un musicien? Quel serait le degré de rigueur et de souplesse des typologies proposées dans notre étude? Ou encore, quel serait l'appréciation des détenteurs des traditions vis-à-vis des typologies?

Toutes ces questions qui découlent de la principale question catégorielle guideront nos analyses jusqu'à nos conclusions finales.

En nous concentrant sur l'ensemble des dix pays de l'Amérique du Sud mentionnés plus haut ainsi que sur la sélection d'un corpus délimité, il est possible, selon notre hypothèse, de *dégager des modèles généraux et synthétiques de structures rythmiques et d'en élaborer une ou plusieurs typologies sur la base de différents critères*. La nature des procédés typologiques étant complexe en soi, nous tenterons d'aboutir à ce résultat *en assumant et en transcendant les différences musicales identifiées de façon endogène ainsi que les problèmes de polysémie et de transcription, proposant plusieurs modalités typologiques*. Notre hypothèse propose que le premier paramètre identificatoire de ces genres musicaux soit, en principe, le *rythme*². Nous prévoyons de la valider ou non en confrontant des données de divers niveaux que nous aurons obtenues au cours de nos enquêtes et expérimentations.

D'ores et déjà, nous détenons des indices allant dans le sens de notre hypothèse et fournis dans certains ouvrages (Pérez Fernández, Plisson, Sandroni, Vega, Wilkes, entre autres) traitant de l'évolution ou de la structure du rythme et dégageant à certains égards – tout en utilisant des procédés distincts des nôtres – des modèles récurrents dans un ensemble de genres. Par ailleurs, nous misons sur la rigueur des différentes étapes de notre analyse et des procédés mis en œuvres – jusqu'à maintenant inédits dans l'étude du rythme dans les

¹ Nous partons du fait que la catégorisation est un mécanisme inné. Selon Jean Molino, la catégorisation « est une capacité cognitive et linguistique essentielle » et correspond au processus de classification en tant qu'« opération humaine fondamentale ». Cf. Molino, Jean : *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Nattiez (éd.), Actes Sud/INA, 2009, p. 233.

² Voir le chapitre I.

musiques sud-américaines – pour comprendre comment les musiciens parviennent à l'identification des rythmes.

Quant aux questionnements plus implicites relevant de notre problématique, nous croyons premièrement qu'une proposition typologique des genres musicaux sud-américains à partir du paramètre rythmique serait nécessaire pour une meilleure compréhension du répertoire, tant d'un point de vue extérieur qu'à partir du vécu des détenteurs des traditions eux-mêmes. Deuxièmement, le rythme comme paramètre musical a selon nous une double réalité qui nous permet de l'étudier de diverses façons : il peut être analysé en tant que phénomène vivant possédant des propriétés morphologiques lui permettant de s'adapter au contexte culturel et historique changeant dans lequel les genres évoluent ; mais on peut l'étudier également en tant que phénomène inanimé et objet artificiel, c'est-à-dire comme une structure formelle en elle-même servant de modèle cognitif. Enfin, il est possible de dégager, pour répondre à notre hypothèse, non seulement des modèles généraux et synthétiques (mentionnés plus haut), mais aussi un ensemble de principes régissant des corrélations et des interactions entre les systèmes rythmiques et polyrythmiques qui auront été modélisés.

§

Nous aimerions revenir à un aspect qui nous semble essentiel (déjà évoqué plus haut) : les formes musicales et leurs interprétation, surtout dans le contexte des transmissions orales, sont en constant changement et mutation. La façon dont un genre ou style musical est conçu, produit, perçu et représenté entraîne des changements dans la signification de ce dernier, ces changements dépendant étroitement des périodes historiques et des contextes socio-culturels (et ceux de l'Amérique latine ne sont pas une exception). Nous nous permettons de préciser que *notre démarche concerne un corpus spécifique, ainsi qu'un groupe d'informateurs et un contexte temporel tout aussi précis*. Nous tenons compte de la façon dont *ils sont pensés actuellement*, et ce, au moins *depuis l'existence de l'enregistrement phonographique* (début du XXe siècle).

Les définitions des genres musicaux exposées dans notre premier chapitre ne sont ni « formelles » ni définitives. Tout simplement, elles rendent compte de *ce qui a pu être dit*, en

sources bibliographiques ou électroniques, *en tant que définition référentielle*. C'est là où la *transcription* et les *modèles* fournis en notation musicale sont nécessaires, même si limités¹. Tel que nous le verrons, rares sont les sources bibliographiques qui livrent une définition du genre musical accompagné par une transcription musicale.

La signification et les modalités d'identification des structures rythmiques seront à prendre en compte dans ce cadre².

4. Cadre théorique et procédé méthodologique

Notre recherche s'articule autour de quatre notions théoriques englobant des aspects catégoriels et sémiologiques, déjà évoqués dans le titre de la thèse : « typologie, modélisation et signification culturelle ». Nous commencerons par aborder celles reliées à l'ensemble de perception et signification culturelle, soit la *tripartition sémiologique* de Jean Molino/Jean-Jacques Nattiez, et la notion de *structures hiérarchiques* en musique, de Léonard B. Meyer. Ensuite, nous présenterons celles concernant les procédés classificatoires de typologie et modélisation : le prédicat de *ressemblance* (ou d'*air*) de *famille* de Ludwig Wittgenstein et la *théorie des prototypes* d'Eleanor Rosch³. Ces théories de Wittgenstein et de Rosch, seront précédées d'un bilan historique sur la classification, en tant que mécanisme inné, science et problématique. Nous en dégagerons également notre procédé méthodologique.

4.1 Signification : approches sémiologiques

La sémiologie, théorie fondée dans le domaine musical par Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino, est définie comme l'étude des signes et des stratégies de renvoi des « formes symboliques », englobant, par conséquent, la notion de signification et de vécu de la part des

¹ Du point de vue sémiologique, la langue parlée et écrite serait aussi bien limitée que la notation musicale occidentale.

² Dans le même sens, les diverses méthodologies de catégorisation, que ce soit en sciences naturelles que dans les productions humaines, sont également sujettes à controverse et transformation.

³ Veuillez noter que nous agissons dans le sens inverse des aspects relevés dans le titre de notre thèse, en raison du fait que les notions sémiologiques seront nécessaires à la compréhension de certaines notions catégorielles.

« utilisateurs du signe », c'est-à-dire « un fragment d'expérience actuelle qui renvoie à un autre fragment d'expérience »¹. La notion de signification en fonction du vécu individuel et collectif est un processus complexe, impliquant plusieurs dimensions. Pour les effets de notre recherche, les théories sémiologiques de Molino et Nattiez (méthode analytique de la *tripartition*) seront complétées par celles de Meyer (notion de *structures hiérarchiques*), que nous détaillons ci-dessous.

4.1.1 Théorie de la tripartition sémiologique : Jean Molino² et Jean-Jacques Nattiez³

La problématique posée dans notre recherche fait appel à trois aspects :

1. À la façon dont ces structures sont pensées (stratégies de production).
2. À des structures qui sont jouées (la trace immanente, soit-elle écrite ou enregistrable).
3. À la façon dont elles sont reçues et identifiées (stratégies de perception/reconstitution).

Étant donné que notre recherche ciblera la performance ainsi que les modalités d'identification de la part des musiciens, détenteurs des traditions, un des aspects cruciaux de notre démarche méthodologique consistera à valider notre analyse en la confrontant aux dires des musiciens. En ce sens, les observations et analyses externes seront confrontées aux plans de la réception et de la signification culturelle interne. Cette approche sémiologique du phénomène musical s'inspire notamment de l'idée qu'une musique, en tant que « forme symbolique »⁴, ne peut être analysée sans que l'on prenne en compte ses trois dimensions d'existence : les stratégies de production (niveau *poïétique*), la trace écrite de la structure musicale ou la trace enregistrée de l'exécution (niveau *immanent*) et les stratégies de

¹ Cf. Nattiez, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie*, Éditions Christian Bourgois, 1987, p. 29-30.

² Cf. Molino, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, N° 17, 1975, p. 37-62.

³ Cf. Nattiez, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie : Op. Cit.*, p. 25-63 (notamment p. 32-55) et p. 189-226.

⁴ Cf. Molino, Jean : *Le Singe musicien*, Actes Sud/INA, Paris, 2009, p. 85-90.

réception et reconstitution (niveau *esthétique*)¹. Afin de rendre compte des discours des détenteurs des traditions, nous procéderons à l'élaboration d'enquêtes effectuées auprès d'un réseau de musiciens sud-américains. Cette démarche sera expliquée dans le procédé méthodologique (voir le point 4.3 dans cette même section).

Dans ce même contexte, nous ferons appel dans ce contexte sémiologique aux notions d'*étique* et d'*émique*, deux termes se référant à l'observation et analyse exogène (extérieure) et endogène (intérieure)².

4.1.2 Notion de « *structures hiérarchiques* » : Léonard B. Meyer³

La théorie analytique de la musique et des changements stylistiques proposée par Léonard B. Meyer (ainsi que les théories de Molino et Nattiez), serait applicable à toute sorte de contexte de production du phénomène musical. En fait, les théories de Meyer, opérant dans un contexte analytique de tradition classique écrite occidentale, relèvent d'une grande utilité dans l'étude d'autres traditions⁴. Afin d'appréhender les aspects esthétiques et structurels qui nous concernent ici, nous nous appuierons sur la notion de «structure hiérarchique » proposée par Meyer⁵. Son importance réside, quant à l'analyse de la perception des auditeurs, dans le fait qu'elle permet tant au créateur de musique, qu'à l'interprète et au récepteur-auditeur de saisir des actions et des interactions complexes entre les divers paramètres (mélodie, harmonie, rythme) d'une structure musicale⁶. Bien que cette notion prenne place, en principe, au niveau de l'ensemble des paramètres, son application est aussi pertinente au niveau de divers aspects d'un même paramètre, tel le rythme pour le cas de notre analyse. Nous tenterons de découvrir si certaines strates rythmiques – au sein même des configurations polyrythmiques – seraient considérées comme plus déterminantes que

¹ Nattiez : *ibid.* Voir aussi Molino : *Op. Cit.*, p. 90-94 et 122-125.

² Cf. Pike, Kenneth : *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, 1967, notamment p. 37-72.

³ Cf. Meyer, Léonard B. : *Explaining Music*, University of California Press, 1973, notamment p. 80-105.

⁴ Cf. Léotar, Frédéric : « Les mélodies huchées touvas et ouzbèkes : aspects compositionnels et dimension culturelle », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004.

⁵ Cf. Meyer, Léonard B. : *ibid.*

⁶ Cf. Meyer, Léonard : *Op. Cit.*, p. 80.

d'autres à l'oreille des détenteurs dans l'identification des genres musicaux qui y sont associés. Nous tâcherons également de discerner quels instruments rentrent plus particulièrement en jeu dans cette hiérarchie et étudierons la manière dont ces hiérarchies sont perçues. Dans la théorie meyerienne, les notions de « *pattern* » ainsi que de « clôture » accompagnent souvent le concept de « structures hiérarchiques ». C'est en fait la mouvance du continuum sonore vers un point de clôture qui donne à la structure générale les ponctuations qui génèrent le *pattern* (rythmique dans notre cas)¹.

Ces structures hiérarchiques englobent la structure en elle-même ainsi que le paramètre de la performance (aspect de notre problématique) qui donne justement forme à ces structures par l'ajout de gestes, d'accentuations et d'*agogiques*. L'identification de ces structures par les détenteurs se produira en fonction de paramètres et de codes préexistants par tradition. En d'autres termes, ces codes connus ou « attendus » par les détenteurs détermineront l'identification et la performance des genres. Cette notion d'« attente » voire d'« expectative »² est donc concomitante avec la distinction des structures hiérarchiques, les détenteurs et auditeurs étant à l'affût d'un certain nombre d'événements et indices, telles certaines séquences rythmiques ou encore des accents, frappes, silences, variantes, coupures, déplacements, oppositions timbrales, intervalles, séquences harmoniques, leur permettant l'identification et la catégorisation.

Une fois les modèles généraux et spécifiques dégagés, la notion de « structures hiérarchiques » nous permettra donc de détecter les configurations prioritaires. Lors du processus de validation des typologies, ces structures hiérarchiques s'inscriront, en principe, dans le mécanisme d'attente des musiciens-auditeurs. Cette notion serait un aspect important qui entre dans l'analyse du niveau esthétique de la *tripartition* sémiologique.

¹ Cf. Meyer, L. : *Op. Cit.*, p. 89.

² Cf. Meyer, L. : *Emotion and Meaning in Music*, University of California Press, 1961, p. 23-37 et son chapitre II (depuis la page 43). Voir aussi : *Explaining Music*, 1973, p. 114-15.

4.2 Aspects catégoriels : classification/modélisation

4.2.1 Contexte des théories sur la catégorisation

4.2.1.1 Taxinomie, typologie

Tout d'abord, discutons la différence entre les démarches classificatoires typologique et la taxinomique. Concernant le terme « typologie », Jean-Claude Combessie, nous renseigne :

Le mot « typologie » apparaît au xix^e siècle pour désigner les types ou les classifications des sciences de la nature, et différencier leur mode d'élaboration « scientifique » des classifications communes ou des types des philosophes et des exégètes bibliques. Il implique, comme en philosophie, une explicitation raisonnée des principes « essentiels » des êtres et des choses mais aussi des méthodes expérimentales validant des hypothèses.¹

Le terme « taxinomie » (ou « taxinomie »), souvent traité en tant que science de la classification, a été proposé en 1813 par Augustin Pyrame de Candolle (1778-1841) dans le terrain de ce qu'il a dénommé « botanique philosophique »². Selon Roxane Borgès Da Silva³, les « classifications qui s'appuient sur des concepts, sont appelées des typologies. Une typologie se définit comme un ensemble de configurations conceptuelles définies *a priori* à partir d'attributs multiples », se servant de méthodes qualitatives, c'est-à-dire « sans quantification ou analyse statistique ». Pour sa part, la « taxinomie se définit comme un ensemble de configurations empiriques et est construite à partir d'une base de données formelle et de techniques analytiques quantitatives (la plupart du temps issues de l'analyse de données) »⁴, s'appuyant sur une « approche inductive »⁵.

Sans vouloir nous attarder sur les subtilités entre ces concepts catégoriels, souvent traités comme étant des synonymes, tous les termes renvoyant à l'acte de classer d'ordonner

¹ Jean-Claude COMBESSIE, « TYPOLOGIE, *sociologie* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 avril 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedia/typologie-sociologie/>

² Cf. *Mémoires et souvenirs*, Livre III, § 11: « Théorie élémentaire de la botanique ou exposition des principes de la classification naturelle et de l'art de décrire et d'étudier les végétaux » (éd. 1813).

³ Borgès Da Silva, Roxane, « Taxinomie et typologie : est-ce vraiment des synonymes ? », *Santé Publique* 5/2013 (Vol. 25), p. 633-637 URL : www.cairn.info/revue-sante-publique-2013-5-page-633.htm

⁴ Borgès Da Silva : *ibid.*

⁵ *Ibid.*

d'une façon systématique, nous allons privilégier dans notre recherche celui de *typologie*¹. La dimension quantitative (pour *taxonomie*, selon Borgès Da Silva) concernera seulement le procédé d'enquête des détenteurs des traditions, mais non pas les schémas polyrythmiques étudiés en tant que tels. Dans notre cas, rappelons que leur classification constitue un outil, une étape, mais non pas un objectif en soi. Les procédés catégoriels font partie de notre méthodologie, mais notre objectif général tentera d'aller toutefois au-delà de la pure classification des schémas polyrythmiques, nous menant plutôt à l'élaboration de divers modèles analytiques, tout en considérant l'élément de signification et de validation auprès d'une communauté de détenteurs, ainsi que la nature changeante des œuvres humaines, tel que nous allons le voir tout à l'heure.

Dans tous les cas, plutôt qu'une simple *identification* de données il s'agira, dans notre cas, des procédés de *classification*. Le premier, l'*identification*, consiste en situer un individu dans une classe déjà existante grâce à la distinction de quelques caractéristiques. Ce procédé avait été, selon Mayr, le plus fréquemment revendiqué, considérant l'objectif pratique de la classification en tant que « clé d'identification.² » Le second, la *classification* tel que conçue actuellement, tient compte d'un nombre beaucoup plus large de traits en commun entre les éléments observés, afin de fonder des groupes de classement selon différents paramètres³. Selon cette optique, l'objectif pratique de la taxinomie serait celui de servir d'« index à une information de stockage »⁴ et aussi d'agir comme « système de récupération »⁵ d'informations des objets ou entités étudiées.

¹ Le terme « *taxonomie* » (ou « *taxinomie* ») sera conservé quelques paragraphes plus bas pour suivre le bilan historique basé en grande partie sur l'ouvrage d'Ernst Mayr.

² Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 148 : « *Philosophers as well as taxonomists have realized almost from the beginning that classifications serve a dual purpose, a practical and a general (...) one. (...) The practical purpose that was stressed particularly by the early authors was that of serving as an identification key.* »

³ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 147.

⁴ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 148 : « *In order to accomplish this purpose best, a classification should consist of classes of objects that have the greatest number of attributes in common. Such a classification is automatically the key to the information stored in it.* »

⁵ *Ibid.*

4.2.1.2 Catégorisation : une capacité cognitive

L'acte de la classification prend donc une place fondamentale dans les processus cognitifs de l'être humain. Selon Molino, la classification « correspond à une capacité cognitive et linguistique essentielle, la catégorisation. Dans la perception la plus fruste comme dans la réflexion la plus abstraite, nous procédons par catégories, qu'il s'agisse de classer les objets selon leurs formes et leurs couleurs ou de penser par concepts.¹ » George Lakoff renforce en évoquant le fait que nous raisonnons sur la base de *type* de geste, d'action, de pensée, de langue parlée, de sociétés, d'êtres, *type* d'émotion, d'évènement, relations spatiales, *type* d'objet, de production, etc. Tout correspond à « un type » de quelque chose². « Sans l'habileté de catégoriser, nous ne pourrions pas du tout fonctionner, que ce soit dans le monde physique et dans nos vies sociales et intellectuelles. [notre trad.]³ » Interprétons qu'il s'agirait, dans tous les cas, d'un mécanisme intrinsèque de survie et d'organisation biologique et culturelle – et ce, indépendamment de l'existence ou non d'un *classant* extérieur qui opère et observe les faits *classés* ou à *classer* –. On classe, on trie, on synthétise, de façon consciente ou non, les multiples éléments de nos entourages afin de déterminer ce qui apporterait plus d'avantage (ou de désavantage) à notre champ d'actions, de mobilité, de pensée et de transmission des traditions. Ce mécanisme de catégorisation se trouve à la base de la structuration des sciences (et des arts), qu'il s'agisse de la classification « du vivant » et des objets naturels ou celle des « des œuvres humaines » ou objets artificiels, tel qu'analysé par Jean Molino dans des termes que nous reverrons plus tard et qui correspondront à notre recherche⁴.

Dans musiques de toutes traditions et origines, la catégorisation des genres, styles, chants ou danses joue un rôle fondamental, tant pour les détenteurs que pour l'étude de la part des témoins externes. Dans tous les cas, les critères convergent vers les notions de

¹ Molino : *Op. Cit.*, p. 233.

² Cf. Lakoff, Georges : *Women, Fire and Dangerous Things : What Categories Reveal About the Mind*, 1987, p. 5-6.

³ Lakoff : *Op. Cit.*, p. 6 : « *Without the ability to categorize, we could not function at all, either in the physical world or in our social and intellectual lives.* ». Ensuite : « *An understanding of how we categorize is central to any understanding of how we think and how we function, and therefore central to an understanding of what makes us human* ».

⁴ Cf. Molino : *Op. Cit.*, p. 240-247.

forme, de *structure*, parfois de *fonctionnalité*. L'acte de « désigner » à partir des « notions de catégorie et de catégorisation », bien au-delà même du terrain de l'ethnomusicologie, nous renvoie à un principe *déictique*, c'est-à-dire « accusatoire » dans le sens de signalisation et de ponctuation¹.

Dans le domaine ethnomusicologique, Simha Arom nous résume ainsi le principe de classification :

Toute classification s'effectue dans une perspective relative à partir de traits communs relevant du formel ou du fonctionnel (...) En ethnomusicologie, les notions de *catégorie* et de *catégorisation* interviennent pour désigner : 1) la façon dont les tenants d'une tradition organisent les pièces qui fondent leur patrimoine musical ; et 2) les critères sur lesquels cette classification se fonde.²

4.2.1.3 Modélisation

Le mécanisme de catégorisation, stratégie cognitive, est relié à la notion de *modèle* en tant que « représentation à la fois globale et simplifiée de l'objet », selon Arom³. « Il caractérise, tout en condensant, en une représentation qui en accuse la singularité, l'ensemble de ses traits pertinents, et eux seulement.⁴ » Le modèle est, selon Jean-Louis Le Moigne, une « représentation artificielle que “l'on construit dans sa tête” (...) et que l'on “dessine” sur quelque support physique (...) »⁵. Parler de modèle renvoie encore à la chaîne symbolique de la tripartition sémiologique. Le Moigne affirme qu'il s'agit d'un « système de symboles, un système artificiel (créé par l'homme) qui agence des symboles : des signes que l'on tient indissociables de leur capacité d'être à la fois signifiés (ils ont sens pour qui les émet) et signifiants (ils ont un sens pour qui les reçoit).⁶ » Cette dernière notion englobe différents types de modèles plus ou moins dynamiques.

¹ Cf. Molino, Jean : *Le Singe musicien*, Actes Sud/INA, 2009

² Arom, Simha : *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 405.

³ Arom, Simha : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales de l'Afrique centrale : structure et méthodologie*, 1985, p. 398-399.

⁴ Arom : *ibid.*

⁵ Le Moigne, Jean-Louis : *La modélisation des systèmes complexes*, Dunod, Paris, 1990, p. 5.

⁶ Le Moigne : *Ibid.*

4.2.2 La classification

Nous proposons un bref bilan historique de la *taxonomie* en tant que science de la classification en vue d'une meilleure mise en contexte des théories de Wittgenstein et de Rosch. Ce panorama impliquera forcément les *sciences naturelles*, pour ensuite faire le lien comparatif avec le domaine des *productions humaines*, dont le fait musical, et la façon dont certains concepts influent notre travail.

4.2.2.1 Dans les sciences naturelles : survol avant Wittgenstein et Rosch

Héritée de la pensée d'Aristote¹, l'étude des processus typologiques de catégorisation a fait l'objet d'analyses et de débats scientifiques et philosophiques dans diverses disciplines, notamment en sciences naturelles (biologie, zoologie) et en linguistique, remettant en question et renouvelant à différentes reprises les perspectives épistémologiques ainsi que les démarches méthodologiques. D'Aristote² lui-même, en passant par C. von Linné³, puis les post-linnéens jusqu'aux travaux récents de Ludwig Wittgenstein et d'Eleanor Rosch, mentionnons aussi K. Goldstein⁴, M. Adanson⁵, Andrea Cesalpino, Morton O. Beckner⁶, Hilary Putnam⁷, Ernst Mayr⁸, Georges Lakoff⁹ ou Alistair C. Crombie¹, entre autres. La

¹ Cf. *Métaphysique d'Aristote/Commentaire de Thomas d'Aquin*, Delaporte, Guy-François (traducteur), tome 2, Livres VI à XIII, 2012, p. 251-310 ; notamment p. 258-263, où il est question, sur un plan ontologique, de concepts de genre, d'espèce et de mesure. Voir aussi p. 267-277 (notions abordées : comparaison, « opposition entre l'un et le multiple », division et indivision, pluralité, semblable, identique, genre, espèce). Voir aussi Molino, Jean : *Op. Cit.*, p. 233, 236 et 240. Voir également : *Organon*, ensemble de traités de logique d'Aristote, dont « Catégories » constitue le premier traité.

² Voir note précédente.

³ Cf. Molino : *Le Singe musicien*, Actes Sud/INA, Paris, 2009, p. 236-237.

⁴ Cf. Goldstein, K. et Scheerer, M. : « Abstract and Concrete Behaviour : an Experimental Study with Special Tests », *Psychological Monographs*, n° 53, p. 1-151, cités par Molino, Jean : *Le Singe musicien*, Actes Sud/INA, 2009, p. 233.

⁵ Référé par Molino : *Op. Cit.*, p. 236.

⁶ Cf. Beckner, M. O. : *The Biological Way of Thought*, 1959. Référé par Molino : *Op. Cit.*, p. 238-239.

⁷ Cf. Putnam, Hilary : « Is Semantics Possible? », *Language, Belief, and Metaphysics*, Kiefer et Munitz (dir.), 1970. Référé par Molino : *Op. Cit.*, p. 239.

⁸ Cf. Mayr, Ernst : *The Growth of Biological Thought*, 1982. Référé par Molino : *Op. cit.*, p. 235-239.

⁹ Cf. Lakoff, Georges : *Women, Fire and Dangerous Things : What Categories Reveal About the Mind*, 1987. Référé par Molino : *Op. Cit.*, p. 244-245.

définition des critères pour le choix de méthodologies taxinomiques pertinentes et cohérentes ont été au cœur d'innombrables réflexions dont nous tracerons brièvement les lignes historiques générales.

Les méthodes de classification commencent, notamment en zoologie, avec Aristote (384-322 a.C), et en botanique avec Theophrastus (371-287 a.C)², suivi par Dioscorides (60 ap. C. environ)³. Aristote établissait donc les groupes, non par écart dichotomique, mais plutôt par « par inspection »⁴ du plus grand nombre de traits dans la ressemblance des formes extérieures du corps de l'animal⁵, cherchant aussi à illustrer les théories physiologiques et à pouvoir « organiser de l'information sur la reproduction, les cycles de vie (...) et l'habitat (aire, terre, eau). [notre trad.]⁶ »

Le 16e siècle fut marqué, encore en botanique, par les allemands Brunfels, H. Bock et Fuchs, d'une part, tous privilégiant « un retour à la nature et à l'observation personnelle (...) »⁷, et l'Italien Andrea Cesalpino (1519-1603) d'autre part. La controversée « division logique » ou « dichotomique »⁸ aristotelicienne, même si rejetée par lui-même, a connu un large usage jusqu'à la Renaissance et même plus tard⁹ : entre Cesalpino et le 19e siècle, sa popularité était due à l'empathie entre la procédure de *logique* et la quête ambiante à l'époque parmi philosophes et scientifiques d'un « ordre et d'une logique dans le monde »¹⁰.

Non sans divergences méthodologiques, John Ray (1627-1705) et Joseph de Tournefort (1656-1708), entre autres (Boerhaave, Magnol, Siegesbeck), ont continué le

¹ Cf. Crombie, A. C. : *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition (...)*, 1994. Référé par Molino : *Op. Cit.*, p. 227, 234, 240.

² Cf. Mayr, Ernst : *The Growth of Biological Thought*, Harvard University Press Cambridge, 1982, p. 154.

³ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 154-155.

⁴ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 151.

⁵ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 151. Cf. Aristote : *Parties des animaux*, livre I, chapitre III.

⁶ Mayr : *Op. Cit.*, p. 151 : « Aristotle recognized certain groups primarily to illustrate his physiological theories and to be able to organize information on reproduction, life cycles (degrees of perfection of the offspring), and habitat (air, land, water). »

⁷ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 155.

⁸ E. Mayr, 1982, p. 226 [in trad. fr., *Croissance de la pensée biologique...*], tel que référé par Molino : *Op. Cit.*, p. 235. Voir aussi Mayr (originale en anglais) : *The Growth of Biological Thought*, p. 159.

⁹ Cf. Mayr : *The Growth of Biological Thought*, p. 151.

¹⁰ Mayr : *Op. Cit.*, p. 159 : « Its popularity was greatest in the centuries when everyone looked for order and logic in the created world. »

développement des classifications des plantes¹, tandis que William Turner (1508-1569), Pierre Belon (1517-1564), Guillaume Rondelet (1507-1566), Konrad Gesner (1516-1565), Francis Willughby (1635-1672) et R. A. Ferchault de Réaumur (1683-1757), entre autres, ont agité dans le domaine de la zoologie, précédant la considérable contribution de Carl von Linné (1707-1778)² et son contemporain G. Leclerc de Buffon (1707-1788)³. Linné s'est détaché de la méthode prédominante de la division dichotomique adoptant un système propre à chaque « royaume » animal, par le biais d'une « hiérarchie de quatre niveaux catégoriels : classe, ordre, genre et espèces. [notre trad.]⁴ » La divergence entre Linné et Buffon résidait dans la notion de « naturel » attribuée aux procédés de classification. Pour Buffon, classement naturel signifiait « le plus pratique »⁵, tandis que pour Linné, cela renvoyait à ce qui « reflète l'essence »⁶. Nous mentionnons les apports de Georges Cuvier (1769-1832), qui développa le concept de *corrélacion des parties*, dans un sens de constatation d'interdépendances⁷, de Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), qui a mis l'accent sur l'étude des affinités- ainsi que de Michel Adanson (1727-1806), le premier à observer la multiplicité de caractères sur lequel le choix de classification peut se fonder⁸. Il constate l'inutilité de certains caractères pour l'élaboration d'une classification, mais aussi leur utilité en fonction de la quantité de contenu informatif et ce, selon le type de famille⁹. Darwin lance les théories évolutionnistes, impliquant la *classification génétique*¹⁰. Ultérieurement, l'emphase a été mise sur la révision des concepts d'*analogie* et d'*affinité* ainsi que sur les controverses au sujet des expressions mathématiques des systèmes (Schelling, R. Oken, W. S. MacLeay, T. H. Huxley, Darwin lui-même, Agassiz, Strickland). Beckner s'attaque au concept de classe

¹ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 162-166.

² Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 166-173.

³ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 181.

⁴ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 174 : « *Instead of a system of consistent downward dichotomy, he adopted a system dominated within a kingdom, by a hierarchy of only four categorical levels : class, order, genus, and species.* »

⁵ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 181 : « *When Buffon classified mammals into domestic and wild animals, he justified the division as being "the most natural one". For him "natural" meant practical, not "reflecting the essence", as for Linnaeus.* »

⁶ *Ibid.*

⁷ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 183-184.

⁸ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 194-195.

⁹ Cf. Mayr : *Op. Cit.*, p. 195.

¹⁰ Cf. Molino : *Op. Cit.*, p. 240.

polytypique et polythétique, en fonction de ce que nous interprétons comme : 1) le degré de possession des *propriétés de l'ensemble par chaque individu* d'un groupe, 2) le degré de possession de *chacune de propriétés en fonction du nombre d'individus* et 3) le degré d'*acuité*, plus ou moins absent, de *toutes les propriétés* dans tous les individus du groupe¹.

4.2.2.2 Dans les productions humaines (objets artificiels)

Les mécanismes de classification des productions humaines répondent à un autre ordre de difficulté. Il est question ici d'une condition naturelle, innée, de mouvement et de repos – que nous interprétons, dans la relation espace-temps – étant, en principe, présente dans les êtres vivants (ce qui les rend autonomes) et absente dans les objets artificiels. Molino, souligne que « les produits de l'activité humaine se distinguent des réalités proprement 'naturelles' en ce qu'ils ne possèdent pas en eux le principe de leur mouvement mais sont le résultat d'une force d'une puissance active – [ce qu'Aristote appelle] *dunamis* (...) »². Le fait « que les objets artificiels n'ont pas en eux ce principe de mouvement et de repos ou, si l'on veut, de légalité autonome »³ génère la nécessité de classer les objets plutôt selon leur fonction, selon « l'usage auquel ils étaient destinés »⁴ – hormis (nous ajoutons) tout dispositif appartenant à la catégorie des machines, en tant qu'œuvre humaine qui reproduit d'emblée le principe de mouvement et de repos des entités vivantes –. Dans tous les cas, la *fonctionnalité* constitue un aspect primordial dans ce contexte catégoriel : « nous ne pouvons ranger les objets et les traces que par rapport à leur fonction et à leur sens : la description externe des objets et l'étude de leurs ressemblances, de leurs distributions, ne sauraient suffire à les classer.⁵ » On est ici dans le terrain du sens, donc de la signification, c'est à dire on décrit les objets et on les classe « par rapport à leurs stratégies de production, à la signification qu'ils avaient pour ceux qui les ont produits, en un mot, à leur poïétique.⁶ » Ce « *dunamis* » aristotelicien, soit la force en puissance active des productions humaines, en

¹ Cf. Molino, *Op. Cit.*, p. 238-239.

² Molino, Jean : *Op. Cit.*, p. 240, en référence à Aristote: *Métaphysique*, 1019a15.

³ Molino : *Op. Cit.*, p. 241.

⁴ Molino : *Ibid.*

⁵ Molino : *Ibid.*

⁶ Molino : *Ibid.*

absence du principe de mouvement et de repos, représenterait la confluence des diverses dimensions sémiotiques de l'entité, du concept ou de l'objet créé.

Molino dit : « L'unité de l'espèce ne peut apparaître que du point de vue de la fonction ou, pour reprendre l'analyse d'Aristote, du point de vue de la forme ou de l'idée »¹. Certes, de la forme ou de l'idée, pour ce qui concerne la classification des concepts ; cependant, si dans les sciences naturelles il était question de *formes*, de *contours*, nous pouvons dégager cet aspect en tant que critère en grande partie partagé entre le catégoriel du vivant et de l'artificiel. Ajoutons que dans le cas de la musique, même s'il faut tenir compte du cadre fonctionnel des faits analysés, la forme, l'aspect et le contour – auditif – participent d'une façon ou d'une autre aux procédés de classification. Au moins, il rentre dans les possibilités (nous ne considérerons pas *a priori* les fonctions du répertoire dont est issu notre corpus d'étude).

Enfin, pour ce qui concerne l'artificiel, selon les analyses de Molino, la *mise en série* figure comme procédure d'analyse et de comparaison la plus adéquate pour aboutir à des stratégies de classification. Elle permet d'« étudier systématiquement les ressemblances et les différences formelles entre les objets à classer (...) »², en choisissant « un trait descriptif assez bien individualisé, assez régulièrement visible »³. Suivant ce trait choisi, les objets seraient classés « en groupes le plus homogènes possible »⁴, et éventuellement dénommant chaque groupe. Dans notre cas, les schémas polyrythmiques transcrits, seront classés d'après le plus grand nombre possible de caractéristiques, (sans forcément être fondé sur une loi, dans le sens nomologique)⁵.

Suivant les réflexions de Molino, si les catégories des productions humaines sont susceptibles aux changements (relatives ou imprécises, « floues », en termes de Molino⁶), c'est « parce qu'elles naissent de l'interaction entre le monde et le système cognitif de

¹ Molino : *Ibid.*, p. 240-241 (se référant aussi à Mansion: 1945, p. 231).

² Molino : *Ibid.*, p. 241 (se référant aussi à Molino *et al.*, 1974; Gardin: 1979, Martin et Molino: 1981).

³ Molino : *Ibid.*

⁴ Molino: *Ibid.*, p. 241. Ici, le mot style suggéré par Molino n'est pas en lien avec le sens de style musical que nous traitons dans nos analyses.

⁵ Cf. Molino : *Op. Cit.*, p. 241-242.

⁶ Molino : *Op. Cit.*, p. 244.

l'individu.¹ » Nous envisageons explorer ainsi une dimension *mobile* dans nos classifications rythmologiques, ce qui va dans le sens de la nature contradictoire de la conceptualisation catégorielle : « les catégories sont cohérentes et structurées mais en même temps ouvertes (...) »², car « [l]es catégories humaines ne sont pas données une fois pour toutes, elles sont construites et peuvent toujours être élargies ou révisées »³.

Les objets ou faits culturels, étant constamment « *in statu nascendi*, ou plutôt en état de transformation perpétuelle⁴ » et n'ayant pas d'identité⁵ – en termes de Molino – cette dernière est donc construite par les interprétants, soient-ils endogènes ou exogènes au fait catégorisé. C'est-à-dire, l'identité se relie au renvoi vers la chaîne symbolique des contextes culturels associés entre l'objet culturel et le lien direct ou non entre cet objet et ceux qui le produisent ou qui l'interprètent. Dans nos enquêtes auprès des informateurs, connaisseurs des traditions musicales étudiées, nous pourrions constater l'explicitation d'associations symboliques tant musicales qu'extramusicales. Ceci permettra de mettre en exergue un certain consensus dans les associations de la part des divers participants, ainsi que quelques divergences symboliques pouvant avoir lieu autour d'un même genre.

4.2.3 Prédicat de *ressemblance de famille* : Ludwig Wittgenstein

Ludwig Wittgenstein⁶ constate qu'il existe des catégories qui ne se construisent pas nécessairement sur une collection unique de propriétés partagées par chaque membre d'une famille. Ils sont plutôt inter-reliés sur la base d'une variété de possibilités de critères de ressemblance⁷. En mots de G. Lakoff, la « catégorie classique possède des *frontières*

¹ Molino : *Ibid.*

² Molino : *Op. Cit.*, p. 244. Une référence est donnée pour les notions de prototype, cf. E Rosch : 1978, et de catégorie radiale, cf. Lakoff : 1987.

³ Molino : *Op. Cit.*, p. 244.

⁴ Molino : *Op. Cit.*, p. 243.

⁵ Molino : *Ibid.*

⁶ Wittgenstein, Ludwig : *Recherches philosophiques*, Coll. Bibliothèque de philosophie, Gallimard, Paris, 2004, [1953], notamment, p. 64-65, §66-67.

⁷ Cf. Lakoff : *Women, Fire and Dangerous Things : What Categories Reveal About the Mind*, 1987, p. 16.

claires, définies par des *propriétés communes* [notre trad.]¹ ». Wittgenstein propose une extension de ces frontières permettant des ressemblances à partir de diverses perspectives.

Selon Hans-Johann Glock, la notion d'« air de famille » de Wittgenstein² de cette façon : elle est liée « à l'idée qu'une VUE SYNOPTIQUE³ construit des liens entre les phénomènes qu'elle décrit. Elle apparaît aussi brièvement dans sa discussion [de Wittgenstein] de la PERCEPTION DE L'ASPECT : reconnaître un air de famille entre différents visages est l'apparition d'un aspect (RP II p. 193, 210; RPP II § 551-6è DE I § 692).⁴ » Nous comprenons qu'il s'agit de l'« aspect » en tant que trait manifeste et distinctif.

Encore Glock nous résume la pensée de Wittgenstein à partir de l'exemple du « jeu » :

(...) si tous les jeux ont quelque chose en commun, nous remarquons qu'ils sont unis non par un trait commun qui les définit, mais par un réseau complexe de similarités qui se chevauchent et s'entrecroisent, exactement comme les membres différents d'une famille ressemblent les uns aux autres sous différents aspects (stature, traits, couleur des yeux, etc.). Ce qui fait tenir le concept et lui donne son unité, n'est pas un « fil unique » reliant tous les cas, mais des fibres différentes qui se chevauchent comme s'il s'agissait d'une corde (CBB p. 87; GP I & 35)⁵.

Molino, se référant à Wittgenstein et partant aussi du même exemple, dit : « On constate bien que les différents jeux possèdent des traits en commun si on les prend deux à deux, mais qu'il n'y a *aucune* propriété que posséderaient en commun tous les jeux (...) précisément ce qui se passe pour les ressemblances qui apparaissent entre les divers membres d'une même famille »⁶.

¹ Lakoff : *Ibid.*[notre trad.]: « *The classical category has clear boundaries, which are defined by common properties.* »

² Wittgenstein, Ludwig : *Ibid.*

³ Les petites majuscules sont dans la source.

⁴ Glock, Hans-Johann : *Dictionnaire Wittgenstein*, Coll. Bibliothèque de philosophie, Gallimard, Paris, 1996, p. 59. Les abréviations RP, RPP II et DE I correspondent, respectivement, aux ouvrages suivants de L. Wittgenstein : *Remarques philosophiques* (1953), *Remarques sur la philosophie de la psychologie II* (G. Granel, traducteur, 1985) et *Études préparatoires à la seconde partie des Recherches philosophiques. Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie I* (G. Granel, trad., 1985).

⁵ Glock, Hans-Christian : *Op. Cit.*, p. 60. Les nomenclatures CBB et GP correspondent, respectivement, aux ouvrages de Wittgenstein *Le Cahier bleu et le cahier brun* (1996) et *Grammaire philosophique* (1980).

⁶ Molino, Jean : *Le Singe musicien*, Actes Sud/INA, 2009, p. 238.

Les ressemblances de traits entre les différentes structures polyrythmiques des genres musicaux étudiés sont au cœur de notre démarche. En vue de notre typologie (ou de nos typologies), la confrontation aura lieu au niveau de l'« *air de famille* », existant à un degré plus ou moins important entre les schémas analysés et catégorisés, entre des gestes, des micro-structures rythmiques, cellules, *tempo* et esprit ou caractère général associé au genre.

4.2.4 Théorie des *prototypes* : Eleanor Rosch

Eleanor Rosch¹ contribue à faire de la catégorisation une branche de la psychologie cognitive². Se concentrant sur l'étude des objets physiques, elle conclut que dans une série de membres d'une catégorie, un prototype est la sous-catégorie ayant un « statut cognitif spécial [notre trad.]³ », devenant le membre le plus représentatif de la catégorie⁴, ce qui nous renvoie à la notion de modèle.

Si pour Wittgenstein les catégories sont structurées par le critère de *ressemblances de famille*, Rosch a creusé davantage sur cette idée : elle caractérise ces ressemblances de famille « en tant que similarités perçues entre des membres représentatifs et non-représentatifs des catégories (...) [tout en montrant] une corrélation existante entre ces ressemblances de famille et l'estimation quantitative des meilleurs exemplaires [notre trad.]⁵ ».

La théorie des *prototypes*, étant structurée sur plusieurs dimensions d'analyse (perception visuelle, relations spatiales, relations sociales, linguistique, émotions), nous considérons qu'un des aspects importants à en retenir englobe l'interaction, la corrélation et le contraste entre les éléments catégorisés au sein d'un système (fait à partir duquel se manifeste le prototype, membre ou modèle le plus emblématique de l'ensemble

¹ Cf. Rosch, Eleanor : Rosch, Eleanor : « Principles of Categorization », dans *Cognition and Categorization*, Rosch, E. (dir.), L. Eribaum Associates, 1978, p. 36.

² Cf. Lakoff : *Women, Fire and Dangerous Things*, 1987, p. 39-40.

³ Lakoff : *Op. Cit.*, p. 41 : « *subcategories or category members that have a special cognitive status* ».

⁴ Cf. Lakoff : *Op. Cit.*, p. 41.

⁵ Lakoff : *Op. Cit.* : « *Characterizing "family resemblances" as perceived similarities between representative and nonrepresentative members of categories, Rosch showed that there was a correlation between family resemblances and numerical ratings of best examples* », p. 42 (Lakoff renvoie aux sources : Rosch et Mervis : 1975, et Rosch, Simpson et Miller : 1976).

catégoriel).

Dans notre recherche, la figure du prototype sera considérée à deux niveaux :

- a) Au niveau d'un même schéma polryrythmique, dont nous essayerons d'identifier la *ligne rythmique* la plus représentative ;
- b) Au niveau de la comparaison entre plusieurs schémas polyrythmiques : nous allons déterminer le trait, voire la formule rythmique la plus représentative ou récurrente parmi l'ensemble des genres constituant une famille rythmique établie, c'est-à-dire le trait rythmique qui les rendrait semblables.

4.2.5 Confluence des cadres théoriques : réflexions

Deux dimensions englobent l'ensemble de notions théoriques citées : la catégorisation (classification, modélisation) et la signification (dimension sémiologique). Regardons-les maintenant en relation au procédé méthodologique de notre recherche. En transférant ces raisonnements sur le plan rythmologique¹, notre analyse comparative repose sur l'idée de grouper les rythmes à partir de propriétés semblables partagées entre les schémas d'une même famille constituée. La confrontation aura lieu autour de l'« *air de famille* » (L. Wittgenstein) existant à un degré plus ou moins important entre les schémas ou *patterns* rythmiques analysés et catégorisés. Ces ressemblances se situeront en termes de *ce qui est perceptible au niveau auditif en tant que contour*. Les familles seront constituées à partir de critères de ressemblance rythmique (gestes, structures rythmiques internes, cellules, *tempo* et esprit ou caractère général associé au genre) et métrico-cyclique (binarité, ternarité, hybride), et ce, en tentant d'aller au-delà de l'ensemble de figures rythmiques déjà repérées et analysées par les chercheurs en musiques latino-américaines. En même temps, étant donné la variété de configurations rythmiques, nous examinerons s'il y a un trait ou plus qui est partagé par la totalité des genres étudiés. Dans le chapitre II, nous approfondirons sur la justification du *rythme* en tant que paramètre premier lors de l'identification et la catégorisation des genres musicaux.

Nous tenterons de repérer non seulement les lignes conductrices reliant les ressemblances, mais aussi l'ensemble de repères pouvant expliquer un ou plusieurs types de

¹ Nous nous référons au rythme en tant qu'étude scientifique et discipline.

classification, caractérisés soit par une rigueur classificatoire, soit par une souplesse inter-catégorielle. Ceci nous conduira à déterminer les mécanismes d'identité auditive et la construction de *modèles* (les nôtres et ceux des informateurs participant à l'enquête), dont les plus représentatifs de chaque ensemble polyrythmique seront repérés, dans le sens de la « *théorie des prototypes* » (E. Rosch). Cette optique rejoint donc la notion de « *structures hiérarchiques* » (L. Meyer). Il ne s'agira pas de hiérarchiser les genres musicaux, mais plutôt les événements rythmiques se produisant à l'intérieur du complexe polyrythmique. C'est à partir de cette observation que nous dégagerons des modèles.

Nous constatons donc la divergence de méthodes et de critères de classification tout au long de l'histoire et ce, selon la nature de l'objet ou de l'entité à classer. Alors, nous pouvons imaginer une *classification des méthodes de classification*, disons une analyse paradigmatique ou une *mise en série* de diverses approches catégorielles (ce qui appartiendrait à l'ordre de la « méta-classification ») afin de repérer ces divergences épistémologiques, mais aussi la présence de critères communs dans la trajectoire historique de ces théories. Autrement dit, on essaie de répondre à la question : Qu'est-ce que les diverses théories de classification auraient en commun pour aboutir à leur propre structuration méthodologiques ? Dit simplement, les diverses méthodes taxonomiques semblent visiblement converger vers des critères de *ressemblances*, de *différences* et de *fonctionnalité* des objets ou éléments étudiés. Bref, ce sont des aspects partagés par la plupart des courants, même s'ils ont été conçus et débattus à partir d'angles épistémologiques divergents. Après, nous observons dans les démarches plus récentes une tendance vers l'identification d'un *prototype*, c'est-à-dire, une démarche de modélisation.

En nous basant toujours sur la *tripartition* de Molino/Nattiez, une démarche taxonomique constitue également une structure pourvue de signification : l'élaboration d'une théorie ou d'une démarche typologique, par son caractère *heuristique* ainsi que par l'absence du principe « *de mouvement et de repos* » propre aux êtres vivants, constitue elle-même en fait une *œuvre* ou *production humaine*, même si son objet est celui de constater des faits dit réels et objectifs. Dans cette optique, osons affirmer que tout corpus créé dans un cadre scientifique ou artistique relèverait également d'une *forme symbolique* dans le sens sémiologique. Les changements des perspectives, des lois, leurs remises en question, tout au

long de l'histoire, démontrent que les *significations* et les cadres subissent également des transformations.

C'est à partir de ce point, que nous insisterons sur le fait que notre démarche de classification des *patterns* polyrythmiques d'Amérique du Sud, en tant que production humaine, prendra place dans un contexte d'espace/temps spécifique.

4.3 Procédé méthodologique

4.3.1 Résumé des étapes

Chacun des chapitres fera référence à une démarche méthodologique spécifique, en raison de la problématique qui y est traitée. Chaque démarche met au point des outils méthodologiques différents qui seront plus avantageusement discutés à l'intérieur de chaque chapitre. Cependant, nous résumons, comme suit, les étapes générales rencontrées au cours de l'ensemble de notre travail :

a) APPROCHE EXOGÈNE OU EXTRINSÈQUE (*ÉTIQUE*) :

- Collecte des sources bibliographiques, sonores et audiovisuelles.
- Lecture, écoute et observation des sources sonores et audiovisuelles.
- Focalisation sur le paramètre rythmique comme objet d'étude.
- Définition des critères de sélection des genres musicaux.
- Sélection des genres musicaux.
- Définition de chaque genre musical selon les sources bibliographiques, mais aussi d'après des sources électroniques et des musiciens interrogés (niveau endogène).
- Transcription et analyse approfondie des structures polyrythmiques des genres musicaux.
- Modélisation : élaboration des premiers *modèles* écrits au moyen de processus d'écoute, d'observation et de *transcription*.
- Détermination des premières *filiations* par le chercheur.

- Définition des modalités de classement des genres en vue d'une première typologie proposée par le chercheur.
- Analyses comparatives des genres appartenant à chacun des groupes catégorisés par le chercheur.
- Élaboration d'une *première typologie*.

b) APPROCHE ENDOGÈNE OU INTRINSÈQUE (*ÉMIQUE*) :

- Mise en validation de cette première typologie par l'élaboration d'enquêtes auprès des détenteurs des traditions.
- Possibilité d'élaboration d'une *deuxième typologie* selon les résultats obtenus dans les enquêtes.

c) APPROCHE RÉFLEXIVE ANALYTIQUE :

- Analyse des confrontations typologiques et observation des principes régissant l'identification des genres, englobant la perception et le discours des détenteurs ainsi que la performance.
- Proposition et analyse de plusieurs alternatives typologiques.
- Élaboration des conclusions.

4.3.2 Transcription, modélisation et analyse paradigmatique

Nos transcriptions en notation musicale aboutissant aux modèles rythmiques proposés ont été élaborées grâce à un procédé de « *mise en série* »¹ et présentées sous forme paradigmatique². Les événements ainsi que leurs variantes ayant lieu à l'intérieur d'un cycle rythmique sont superposés verticalement, ce qui permet une focalisation

¹ Cf. Veyne, Paul : *Comment on écrit l'histoire*, Éditions du Seuil, 1996 [1971], p. 204 et 241.

² Cf. Molino, Jean : « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique », dans *Philosophiques, revue de la Société de philosophie du Québec*, vol. XII, n° 1, p. 76

visuelle plus efficace des données. L'*analyse paradigmatique* proposée dans le domaine de la linguistique par Nicolas Ruwet¹ consiste, selon les termes de J.-J. Nattiez, à réécrire

le texte musical dans son entier, mais de façon à placer les unes au-dessous des autres les unités qui sont en rapport de répétition ou de transformation. Le texte de départ peut être retrouvé de haut en bas et de gauche à droite en sautant les blancs. Du point de vue épistémologique, la démarche est rigoureuse et reproductible parce qu'elle suit un certain nombre de principes *explicites* de segmentation du texte (...)².

Cette démarche a été développée par plusieurs musicologues, dont S. Arom, J.-J. Nattiez, N. Fernando, C. Vega ou encore R. A. Pérez Fernández. En ce qui concerne la modélisation, nous articulons notre travail sur la mise en place des trois voies d'obtention des modèles proposés par Arom : « réalisation du modèle *par les musiciens eux-mêmes*, par sa déduction par le chercheur, ou encore par l'expérimentation interactive. »³

Par ailleurs, nous soulignons que nos transcriptions auront une fonction, en principe, « prescriptive » dans les sens proposés et analysés par Charles Seeger⁴. Ce dernier oppose la transcription « prescriptive » qui correspondrait à une notation en codes musicaux de la structure *générale* du schéma ciblé, à une transcription « descriptive », où l'on tiendrait compte de *tous les détails paramétriques possibles*⁵ et non nécessairement culturellement pertinents. La dimension « descriptive » de Seeger sera en revanche présente dans nos transcriptions des comportements performanciers de type *agogique*, lesquels, bien que subtils – tel que nous le verrons plus tard – ne sont pas facilement transcriposables selon les proportions rythmiques habituelles de la notation occidentale.

¹ Cf. Ruwet, Nicolas : *Langage, musique et poésie*, 1972, p. 100-134. Voir aussi Chemiller, Marc : « L'analyse paradigmatique. À propos de l'œuvre de Gilbert Rouget », dans *L'analyse musicale, une pratique et son histoire* (Rémy Campos, Nicolas Donin, dir.), 2009, p. 85-104.

² Nattiez, J.-J. : « Faits et interprétations en musicologie », dans *Horizons philosophiques*, vol. 7, N° 2, 1997, p. 35. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/801042ar> DOI : 10.7202/801042ar.

³ Arom, Simha : *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 411.

⁴ Cf. Seeger, Charles : « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », dans *The Musical Quarterly*, vol. 44, n° 1, 1958, p. 184-195 (notamment p. 186-187). Voir aussi Nettl, Bruno : *The Study of Ethnomusicology : Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois, Chicago, 2005, p. 77.

⁵ Seeger (1958), Nettl (2005) : *ibid.*

En outre, à titre complémentaire, nous nous appuyerons également sur le vocabulaire issu des systèmes métriques de la poésie greco-latine¹ en ce qui concerne la dénomination de certains des modèles monorythmiques dégagés lors de l'analyse des résultats de nos enquêtes présentés dans le chapitre III.

4.3.3 Les informateurs²

Tel qu'expliqué plus haut (voir le point 4.2.1 a)], nous prévoyons de mener des enquêtes et de considérer le témoignage des détenteurs des traditions étudiées. Les informateurs répondent aux critères suivants : musiciens actifs, détenteurs des traditions musicales sud-américaines (connaissant ou non l'écriture musicale ou, au moins, étant conscients de certaines notions théoriques de base). Ces musiciens peuvent être également non pratiquants des traditions étudiées (et/ou mélomanes), mais peuvent posséder toutefois une très bonne connaissance de ces dernières (maîtrisant ou non l'écriture musicale); originaires des pays sud-américains ciblés (habitant dans leurs pays ou ailleurs) et âgés de dix-huit ans et plus. Ils ne sont pas forcément spécialistes de toutes les traditions étudiées, mais au moins de celles appartenant à leur contexte géoculturel spécifique et/ou aux régions voisines. Ils sont donc susceptibles de répondre en fonction de ce à quoi ils sont le plus familiarisés.

Les questionnaires ont été envoyés par voie électronique et plusieurs entrevues ont été faites en direct ou, le cas échéant, via une alternative télévisuelle.

Plus spécifiquement, nous avons mené deux enquêtes :

- La première traite des définitions des genres musicaux. Les réponses obtenues sont ajoutées en complément des définitions proposées par les sources bibliographiques et électroniques (voir le chapitre I).
- La deuxième enquête, plus élaborée et interactive, se rapporte à la confrontation des catégorisations. Il s'agit d'une série de questionnaires axés sur la façon dont

¹ Cf. Bornecque, Henri : *Précis de prosodie et métrique grecque et latine*, E. de Boccard, Paris, 1933 / Martínez Conesa, J. A. : « Notas sobre Métrica Griega », dans *Estudios Clásicos*, tome 15, n° 64, 1971, p. 367-375. Voir aussi Nougaret, Louis : *Traité de métrique latine classique*, Librairie Klincksieck, Paris, 1956.

² Dans notre étude, ils sont aussi appelés « musiciens » ou « participants ».

les musiciens perçoivent les structures rythmiques, leurs commentaires et leurs évaluations de la *première typologie* qui aura été proposée par le chercheur¹. À leur tour, ces réponses sont analysées. Elles nous fournissent des renseignements qui révèlent des réalités perceptives reliées aux notions de *signification* et de pertinence culturelle. À partir de cette mise en confrontation ou en constatation des familles typologiques ainsi que des modèles écrits (déduits par le chercheur) et des modèles abstraits et exécutés, nous obtenons les ressources pour concevoir alors une *deuxième typologie* qui sera mise en relation avec la première. En d'autres mots, l'analyse comparée de ces schémas sera confrontée au discours des détenteurs des traditions au sujet des modes de jeu et des significations symboliques de ces genres musicaux à des fins de validation. À travers cette démarche, nous mettons l'emphasis sur la dimension *esthétique* (Molino, Nattiez), quoique des relations transversales entre les trois niveaux restent tangibles. Le tout fera partie du chapitre III.

- Dans les deux enquêtes (à l'écrit ainsi qu'à l'oral, respectivement), les informateurs sont interrogés au sujet de la pertinence du rythme en tant que paramètre de premier ordre dans l'identification des genres musicaux.

4.4 Nature des sources

Outre les sources bibliographiques mentionnées plus haut (section *État de la recherche : antécédents*), nous nous sommes appuyé sur l'écoute et l'analyse d'un ensemble de nombreuses sources sonores. Celles-ci comptent des enregistrements sous format de disque compact, disque de vinyle, VHS et DVD. Le contenu, bien évidemment, renferme un grand nombre de pièces chantées et instrumentales issues des répertoires sud-américains. Une autre source très importante a été l'observation directe de notre part – et ce, depuis plusieurs années – de performances en situation formelle ou informelle : concerts, spectacles, répétitions, séances d'improvisation, interaction directe avec des musiciens (au Pérou, au Venezuela ainsi qu'à Montréal). Ceci a guidé notre démarche et nos interrogations.

¹ Voir le chapitre II.

Nos critères de sélection des genres choisis sont détaillés dans le chapitre I. Suivant ces critères de sélection, nous avons déterminé les schémas rythmiques répétitifs impliquant plusieurs strates instrumentales harmoniques et/ou percussives, c'est-à-dire le sous-bassement polyrythmique, excluant ainsi la strate mélodique. Ces transcriptions ont été élaborées d'oreille, ainsi qu'à l'aide de certaines sources écrites (arrangements et méthodes d'apprentissage d'instruments typiques).

5. Plan de la thèse

Notre étude est constituée de quatre chapitres : le premier concerne la présentation du corpus sonore incluant les définitions des genres ainsi que des renseignements à caractère ethnographique. Le deuxième rend compte du processus de transcription, d'analyse et de modélisation à partir de la perspective extérieure ou exogène qui est la nôtre. Le troisième chapitre présente les résultats du procédé de l'enquête principale et les dires des musiciens, proposant ainsi une deuxième typologie à caractère endogène. Le quatrième chapitre, quant à lui, traite des analyses relatives aux étapes de confrontation/validation entre les deux typologies afin de proposer une série de solutions et perspectives typologiques. Enfin, nous achevons notre étude avec une conclusion proposant un dénouement des questionnements reliés à notre problématique et hypothèse de départ. Nous mettons ainsi en relation tous les éléments constitutifs de notre thèse.

En définitive, les termes du titre de notre thèse résument précisément nos points d'articulation et procédés d'analyse : étude comparative du « rythme », puisqu'il s'agit d'une analyse approfondie de ce paramètre au niveau de ses propres composantes internes ainsi que d'une mise en relation de ses dimensions verticales (polyrythmie) et horizontales (monorythmie). Notre étude *rythmologique* va au-delà d'une simple description générale de ce paramètre. Nous parlons de « musiques traditionnelles métissées » car notre corpus est issu de traditions faisant état de l'influence syncrétique d'au moins deux composantes ethniques étant à la base du processus historique de métissage. Ces traditions sont transmises oralement principalement (certaines pouvant toutefois avoir recours au système de notation musicale occidentale), depuis au moins deux générations. Enfin, parce nous prenons en

compte le discours des détenteurs des traditions dans nos analyses et typologies, nous tendons vers la « signification culturelle » de ces mécanismes de catégorisation impliquant des procédés de « typologie » et de « modélisation », à partir des perspectives extrinsèques et intrinsèques.

Chapitre I

Corpus musical : renseignements ethnographiques

L'objectif principal de ce premier chapitre est de fournir une description historique et géoculturelle des genres musicaux retenus pour notre étude. Cette description est précédée d'une explication de nos procédés méthodologiques avec présentation de nos sources d'informations (bibliographiques, sonores, audiovisuelles et humaines) ainsi que de l'argumentation de nos critères de sélection des genres.

1. Méthodologie

Pour ce premier chapitre, consacré à des données ethnographiques et théoriques, nous suivons les étapes suivantes :

- Justification de l'usage du terme *genre* plutôt que *style*.
- Présentation des critères de sélection qui ont guidé notre choix des genres musicaux.
- Présentation de la liste des genres choisis.
- Élaboration d'une première enquête (enquête I) sous forme de questionnaire en vue des définitions des genres. Les résultats sont analysés en termes statistiques suivant les tendances les plus marquantes lors de la description et sont inclus dans la définition de chaque genre.
- Présentation des définitions de chaque genre musical, définitions choisies selon nos sources bibliographiques, électroniques mais aussi d'après un groupe d'une vingtaine de musiciens interrogés (réponses relatives au questionnaire de l'enquête I).

1.1 Enquête I : participation des informateurs à la définition des genres musicaux

Les détenteurs des traditions consultés se sont vu demandés de définir, avec leurs propres mots, et à partir de notre liste, les genres musicaux auxquels ils sont le plus habitués ou qu'ils maîtrisent le plus. Sous forme d'analyse statistique, le vocabulaire utilisé par les enquêtés sert de complément aux définitions données par nos sources bibliographiques et électroniques.

D'autre part, les musiciens interrogés auront également répondu aux questions suivantes : « Quel est le premier paramètre qui vous permet d'identifier un genre musical (rythme, mélodie, instruments, harmonie, *tempo*, texte ou autre) ? », « Y a-t-il des paramètres plus importants que d'autres ? », « Quels sont ceux que vous jugez indispensables ou secondaires ? » Les réponses à ces questions ont enrichi nos analyses sur la pertinence endogène des paramètres identificatoires ainsi que sur le dégagement des propriétés des structures polyrythmiques.

1.2 Précisions : *genre* et *style*

Nous partons avant tout du fait que les termes de *genre* et de *style* sont sujets à controverse et peuvent en effet porter à confusion, les musiciens sud-américains eux-mêmes employant souvent de façon indifférenciée les deux appellations (la première étant toutefois plus utilisée¹). Le débat restant ouvert, nous évoquons les questionnements de Rubén López Cano (renvoyant au contexte thématique du *VIII Congreso de la IASPM Latinoamericana*) en ce qui concerne le *genre* : « est-il déterminé par des traits musicaux inhérents (...), par des usages et significations sociales, ou bien [les genres] sont-ils plutôt des processus cognitifs ? [notre trad.] »²

¹ En espagnol : « *Género musical* », « *géneros musicales* ». En portugais : « *Gênero musical* », « *Gêneros musicais* ».

² López Cano, Rubén : « VIII Congreso de la IASPM Latinoamericana, La Havane (Cuba), juin 2006, « *Etno-Boletín Informativo de la SIBE* 15, p. 5-6. Version en ligne : « *¿el género lo determinan los rasgos musicales inherentes (y entonces existen rasgos duros que lo definen), los usos y significados sociales, o son más bien procesos cognitivos?* ».

Dans le même sens, Juan Pablo González rappelle que le terme de *genre* peut désigner

une catégorie du discours plutôt qu'un trait intrinsèque de la musique elle-même. Il suffira[it] que pour un groupe d'habitants d'[une] région, une pratique musicale donnée ait un sens, soit identifiée et soit utile, pour qu'on la considère comme étant un genre populaire. L'idée de genre est présente en tant que construction sociale, une *pièce mobile* aux nécessités d'un groupe [notre traduction].¹

Étant donné que les sciences cognitives ne concernent pas directement les propos de notre étude – et pour des raisons pratiques également – nous optons pour la définition de « genre » explicitée dans le questionnement de López Cano, celle se référant aux composantes musicales intrinsèques (des traits rythmiques dans notre cas) et englobant la notion de signification culturelle (et partiellement le cadre circonstanciel du répertoire). Nous pouvons dire que, sous un certain angle, le *genre* est associé à une configuration ou un schéma de strates rythmiques, mélodiques et/ou harmoniques ayant la possibilité d'être exécutées de différentes manières selon le contexte. Le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* propose une explication du genre musical comme étant un « ensemble de formes de même caractère, réunies par leur destination (ex. musique de chambre) ou par leur fonction (ex. musique sacrée).² » Dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, on trouve : « les genres sont basés sur le principe de répétition. Ils codifient des répétitions passées et invitent à des répétitions futures³ ». Le genre serait donc identifiable par la reconnaissance de sa structure (notamment rythmique), laquelle constituerait un *pattern* cyclique (*ostinato* à variations).

Le *style*, quant à lui, est la façon dont un genre peut être interprété à un moment donné, soit dans le cadre géoculturel auquel il appartient, soit de la part des détenteurs de traditions

¹ González, Juan Pablo : « Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina : ¿la gallina o el huevo? » (section « Géneros de la música popular »), dans *TRANS, Revista Transcultural de Música*, N° 12 [en ligne], SIBE-Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, 2008 : « género puede ser más una categoría del discurso que un rasgo intrínseco a la propia música. Bastará que para un conglomerado de habitantes de la región, una determinada práctica musical tenga sentido, los identifique y les sea útil, para que lo consideremos género popular. La idea de género se presenta como una construcción social, una pieza móvil a las necesidades de un grupo ».

² *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Tome 5, Librairie Larousse, 1983, p. 4744 (article « Genre »).

³ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Stanley Sadie (ed.) Vol. 9, Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 657.

différentes. La notion de *style* entraîne forcément une série de changements dans l'exécution du genre (plus précisément, l'exécution de traits, gestes, agogiques, etc.) sans que la définition globale de celui-ci soit altérée. Néanmoins, dans certains cas, le *style* d'interprétation d'un genre devient si éloquent (se trouvant même réapproprié au sein d'une tradition) que son influence peut parfois amoindrir ou éclipser d'autres styles associés ou dérivés du genre de base. Dans ce cas, ce style peut être reconnu comme étant un genre, rendant alors la délimitation entre les deux notions plus difficile. Pour notre thèse, nous privilégions l'appellation de *genre* plutôt que celle de *style* en raison de sa nature générique.

Allan F. Moore, dans la revue *Musurgia* (XIV/3-4, 2007), propose quatre angles d'approche contribuant aux distinctions entre les termes de *genre* et de *style*. Nous proposons ci-dessous un tableau résumant les énoncés de Moore¹ :

Tableau II :

Schéma élaboré d'après les propos d'Allan F. Moore : *Musurgia* (XVI/3-4, 2007)

GENRE	STYLE
1 ^e approche	
<ul style="list-style-type: none"> • Identité et contexte des gestes (un « quoi » dans l'expérience musicale). • Intention de créer un certain type d'expérience. 	<ul style="list-style-type: none"> • Façon dont les gestes s'articulent (un « comment »). • Façon dont cette expérience (ce « quoi ») est réalisée.
2 ^e approche	
<ul style="list-style-type: none"> • Renvoi à l'esthétique. • Expérience musicale (« intérêt à la création de sens en présence de cette expérience »). 	<ul style="list-style-type: none"> • Renvoi au poétique. • Expérience musicale (résultat d'un geste créateur?)
3 ^e approche	
<ul style="list-style-type: none"> • « Le genre est explicitement thématisé comme socialement contraint ». • « Le <i>genre</i> est imposé au musicien par les circonstances sociales dans lesquelles il se trouve ». 	<ul style="list-style-type: none"> • Le social est considéré comme peu déterminant. • « Il est supposé opérer avec un degré négociable d'autonomie ». • « Le <i>style</i> est choisi par ce même musicien en fonction du degré de transmissibilité autorisé par son niveau technique. »

¹ Moore, Allan F. : « Le style et le genre comme mode esthétique », dans *Musurgia*, XIV/3-4, p. 46-47 (cf. p. 45-55).

4 ^e approche	
<ul style="list-style-type: none"> • « ...opère (...) hiérarchiquement, mais à la nuance près que les “sous-genres” recouvrent, contrairement aux “sous-styles”, l’ensemble d’un territoire de genres. » • L’expérience s’organise de façon PRESCRIPTIVE. 	<ul style="list-style-type: none"> • « ...opère à différents niveaux hiérarchiques, du plus général [où il peut être socialement constitué] au plus restreint ». • L’expérience s’organise de façon DESCRIPTIVE.

Dans cette dialectique *genre-style* proposée par Moore, nous voyons que l’objet du *genre* englobe l’identité de l’expérience musicale ainsi que ses stratégies de perception, sa codification « attendue » dans le contexte social et les hiérarchies des sous-genres. Le *style*, quant à lui, fait appel aux modalités de l’expérience musicale, aux stratégies de création, au degré d’autonomie voire de personnalisation de l’interprétation (sans nécessairement tenir compte de l’attente de l’auditeur) ainsi qu’aux hiérarchies des sous-styles. Pour notre étude, cette dimension personnalisée de la notion de *style* renforce notre idée de privilégier l’appellation plus généralisée et pragmatique de *genre* pour l’analyse des schémas rythmiques.

Par ailleurs, nous ne parlons pas en termes de *répertoire* car ce dernier se réfère à un ensemble cohérent de pièces ou formes musicales englobant non seulement le paramètre du rythme, mais aussi la structure mélodique et son phrasé, les plans harmoniques (s’il y a lieu), l’instrumentation, les textes ou encore le contexte culturel. Les pièces sont associées à différentes configurations monorythmiques ou polyrythmiques qui constituent le genre. Autrement dit, c’est l’ensemble de tous les paramètres musico-culturels qui détermine le répertoire, tandis que le paramètre rythmique peut suffire à lui seul à identifier le genre en tant que tel. C’est ce paramètre rythmique qui est au centre de nos analyses et dont les caractéristiques générales constituent l’un de nos critères de sélection¹.

¹ Nous allons plus loin dans l’argumentation du paramètre rythmique dans notre chapitre II.

2. Présentation du corpus musical

2.1 Critères de sélection des genres musicaux

Notre sélection des quarante et un genres musicaux¹ a été motivée par les critères suivants :

- Critère identitaire : genres musicaux identifiés par la population comme étant des emblèmes culturels, c'est-à-dire possédant une signification identitaire importante. Dans un éventail très large de genres traditionnels, on compte en moyenne une à cinq dénominations de genres par pays qui retiennent notre attention pour notre thèse.
- Critère d'ancienneté générationnelle : genres musicaux ayant des structures langagières et stylistiques établies, comprises, acceptées et interprétées depuis plusieurs générations (XIX^e siècle ou même avant). Même si la façon dont ils étaient pensés a évolué depuis quelques décennies, nous considérons les matériels auditifs au moins depuis l'invention de l'enregistrement sonore. À l'exception du *caporal* bolivien (configuré à la fin des années 1960), nous n'incluons pas dans notre étude des genres issus des nouvelles vagues populaires urbaines des années 1960 ou 1970, tels que la *salsa*, le *bossa-nova* ou le *reggaeton*. Bien que ces derniers fassent partie des genres et styles rapidement installés et assimilés au sein des populations et ayant acquis une popularité internationale (commerciale ou non), ils sont toutefois le résultat très récent d'un processus de fusion ou de synthèse d'éléments structurels provenant de genres et de styles de base différents (dont certains d'entre eux sont étudiés dans la présente thèse).
- Critère de métissage historique : genres musicaux ayant subi divers processus de métissages et de syncrétismes au cours de la colonisation et de la post-colonisation. Ils possèdent une combinaison d'au moins deux composantes ethniques, parmi les influences africaines (de l'ouest et du nord), européennes (espagnole, portugaise, française, autrichienne, italienne, allemande) et autochtones (quechua, aymara, mapuche,

¹ Nous indiquons que cette sélection ne représente qu'un échantillon en regard de la grande quantité de genres et styles musicaux pouvant faire partie de cette étude. Il est envisageable, pour des études ultérieures, d'élargir non seulement le nombre de genres musicaux mais aussi l'étendue territoriale.

ayaman, jira-jara, entre autres). Notre choix n'inclut donc pas de musiques préhispaniques encore pratiquées aujourd'hui par des autochtones et qui n'ont pas subi d'influences de quelconques traditions (ni de la période coloniale ni de celles d'aujourd'hui¹). De plus, les genres musicaux de notre recherche peuvent être pratiqués tant en milieu urbain que rural.

- Critère de polysémie : schémas, voire *patterns* rythmiques très semblables ayant cependant une dénomination différente selon le contexte culturel et d'autres composantes extra-rythmiques. L'aspect performanciel – pour revenir à notre hypothèse de départ – serait également, en plus du rythme, fondamental dans l'identification des genres.
- Critère d'isochronicité : structures rythmiques mesurées, c'est-à-dire pulsées, aux temps isochrones (nous verrons plus tard que dans notre étude l'usage du terme *mesure* dans le sens de la théorie musicale occidentale pourra être remplacé par celui de *cycle*²).

2.2 Quarante et un genres

Nous présentons les genres sélectionnés à l'intérieur de deux tableaux (voir tableaux III-a et III-b) : le premier rend compte du nom des genres numérotés par ordre alphabétique. Le deuxième privilégie le pays ou la région principale auxquels le genre est associé et d'où il serait originaire. Nous notons entre parenthèses d'autres noms de pays dans lesquels le genre est aussi pratiqué, mais avec moins d'importance, ou bien avec des variantes opérant au niveau de l'exécution ou des modes de jeu. Cela nous donne la liste présentée dans la page suivante :

¹ Cf. Aretz, Isabel : *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina*, Monte Avila Editores, 1980, p. 53.

² La notion de « *cycle* » est spécifiée dans le chapitre II.

Tableau III-a : genres musicaux classés par ordre alphabétique
(entre parenthèses : pays de pratique secondaire)

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Albazo</i> : Équateur. | 21. <i>Landó</i> : Pérou. |
| 2. <i>Baião</i> : Brésil. | 22. <i>Mapalé</i> : Colombie. |
| 3. <i>Bambuco</i> : Colombie (Venezuela, Équateur). | 23. <i>Marinera</i> : Pérou. |
| 4. <i>Bomba</i> : Équateur. | 24. <i>Milonga</i> : Argentine (Uruguay). |
| 5. <i>Candombe</i> : Uruguay (Argentine). | 25. <i>Pasillo</i> : Colombie (Venezuela, Équateur). |
| 6. <i>Caporal</i> : Bolivie. | 26. <i>Polca</i> : Paraguay (Argentine). |
| 7. <i>Chacarera</i> : Argentine (Bolivie). | 27. <i>Puya</i> : Colombie. |
| 8. <i>Chandé</i> : Colombie. | 28. <i>Samba</i> : Brésil. |
| 9. <i>Choro</i> : Brésil. | 29. <i>Sanguéo</i> : Venezuela. |
| 10. <i>Cueca</i> : Chili (Bolivie). | 30. <i>Sanjuanito</i> : Équateur. |
| 11. <i>Cumbia</i> : Colombie (Panama). | 31. <i>Saya</i> : Bolivie. |
| 12. <i>Festejo</i> : Pérou. | 32. <i>Tambor de San Millán</i> : Venezuela. |
| 13. <i>Frevo</i> : Brésil. | 33. <i>Tango</i> : Argentine (Uruguay). |
| 14. <i>Gaita de furro</i> : Venezuela. | 34. <i>Valse brésilienne</i> . |
| 15. <i>Gaita de tambora</i> : Venezuela. | 35. <i>Valse péruvienne</i> . |
| 16. <i>Guarania</i> : Paraguay. | 36. <i>Valse vénézuélienne</i> . |
| 17. <i>Guasa</i> ou <i>méréngue</i> : Venezuela. | 37. <i>Vidala</i> : Argentine. |
| 18. <i>Huayno</i> ou <i>huayño</i> ou <i>wayno</i> : Pérou (Argentine, Bolivie, Chili, Équateur). | 38. <i>Xote</i> : Brésil. |
| 19. <i>Joropo</i> (I) : Venezuela. | 39. <i>Yaraví</i> : Équateur (Pérou). |
| 20. <i>Joropo</i> (II) : Venezuela. | 40. <i>Yumbo</i> : Équateur. |
| | 41. <i>Zamba</i> : Argentine (Paraguay, Bolivie). |

Tableau III-b : genres musicaux classés par pays d'origine et pratique principale
(entre parenthèses : genres de pratique secondaire)

Argentine : <i>chacarera, milonga, tango, vidala, zamba</i> (<i>candombe, guarania, huayno</i>).
Bolivie : <i>caporal, saya</i> (<i>chacarera, cueca, huayno</i>).
Brésil : <i>baião, choro, frevo, samba, valse, xote</i> .
Chili : <i>cueca</i> (<i>huayno</i>).
Colombie : <i>bambuco, chandé, cumbia, mapalé, pasillo, puya</i> (<i>joropo</i>).
Équateur : <i>albazo, bomba, sanjuanito, yaraví, yumbo</i> (<i>bambuco, huayno, pasillo</i>).
Paraguay : <i>polca, guarania</i> .
Pérou : <i>festejo, huayno, landó, marinera, valse</i> (<i>yaraví</i>).
Uruguay : <i>candombe</i> (<i>milonga, tango</i>).
Venezuela : <i>gaïta de furro, gaïta de tambora, guasa, joropos, sangueo, tambor de San Millán, valse</i> (<i>bambuco, pasillo</i>).

D'après les « Aires musicales d'Amérique » proposées par Isabel Aretz¹², les genres musicaux sélectionnés appartiendraient à peu près aux sous-zones suivantes : *Cancioneros* créoles occidental (point 1.3) et oriental (point 1.4), Aire du Samba (2.5), Aire du Fandango (2.7), *Cancionero* pentatonique incaïque (3.3), Musique *afrocriolla* (4.2), Musique d'*estudiantinas* (4.3), Musique dévotionnelle populaire (4.4), Musique pour le *joropo* (4.6), Aguinaldos et gaïtas (4.8). Nous y ajoutons les sous-zones ou ce que nous pourrions appeler « *cancioneros afrocriollos* » de la Bolivie, de l'Équateur et du Pérou.

Dans la carte de l'Amérique du Sud ci-dessous, nous présentons la situation géographique générale des genres musicaux de notre corpus :

¹² Cf. Aretz : *Op. Cit.* (1980), p. 41-48.



Figure 1 :
Genres musicaux situés géographiquement

2.3 Caractéristiques¹³

De façon générale, ces genres choisis sont associés à des répertoires de transmission orale (les détenteurs connaissant ou non le système de notation musicale occidentale). Nous pouvons observer quelques caractéristiques communes entre ces genres quant aux critères rythmiques, performanciers, organologiques ainsi que mélodiques, harmoniques et formels :

Sur le plan *rythmique* : objet de notre étude, le rythme serait – tel que nous le verrons plus tard – le premier paramètre permettant l’identification d’un genre musical. Ce paramètre englobe des configurations rythmiques ou polyrythmiques de nature cyclique. Le genre est donc identifié par la récurrence d’un schéma ou *pattern* rythmique, à la façon d’une boucle ou un *ostinato* à variations. En d’autres mots, le genre constitue un ensemble de valeurs rythmiques distribuées à l’intérieur d’un cycle minimal qui se répète, donnant lieu à des variantes toujours reconnaissables culturellement. Même si l’aspect rythmique de la mélodie ne fait pas l’objet de notre recherche, nous signalons qu’il intervient également dans les caractéristiques identitaires du genre. En raison du phénomène des métissages sonores, les structures rythmiques des genres choisis s’avèrent très diversifiées. Cette diversité se reflète dans la façon dont les valeurs rythmiques sont organisées dans le temps, engendrant plusieurs types de syncopes, de contretemps, d’accentuations et d’anticipations. Les *tempi* sont également très variables, allant de la lenteur jusqu’aux vitesses relevant de la virtuosité.

Sur les *modes d’exécution* : l’aspect performanciel – point important de notre thèse – rend compte d’une série de faits importants. Premièrement, la façon dont certains schémas rythmiques sont organisés et interprétés donne lieu à une sorte d’hybridité ou ambiguïté métrique. En termes d’écriture musicale occidentale, il s’agit de structures pouvant être transcrites, par exemple, dans des mesures à la fois de 6/8 et de 3/4, de 2/4 et de 6/8, de 4/4 et de 12/8 ou de 6/8 et de 5/8 (ou leurs équivalents). Deuxièmement, un même *pattern* rythmique peut appartenir à deux genres (ou plus) différents issus de régions distinctes

¹³ Sachant que chacun de ces genres peut avoir des variantes ou styles, nous nous basons sur la connotation généralisée.

(parfois opposées géographiquement). Le nom de ce *pattern* sera, lui aussi, différent selon la région mais surtout selon certains traits d'interprétation (accents, inflexions, rubatos, agogiques). Autrement dit, certains schémas polyrythmiques peuvent être identifiés et exécutés différemment d'une communauté à une autre, alors qu'ils relèvent d'un même modèle. Enfin – en restant relié au deuxième aspect – nous devons nous confronter au phénomène de l'*agogique systématique*, c'est-à-dire aux modifications récurrentes à l'intérieur du schéma rythmique de certains genres, situant dans un ordre irrégulier la distribution des valeurs (que nous allons appeler, au cours de notre analyse du chapitre II, les *unités distinctives minimales*, empruntant la terminologie de Simha Arom). En outre, les genres musicaux en question révèlent des modes d'exécution pouvant aller des sonorités plutôt « rustiques » (provenant généralement de l'oralité) jusqu'à des versions considérées plus « raffinées » et « élaborées » (souvent composées par des auteurs identifiables, pouvant connaître l'écriture musicale ou non).

Sur le plan *organologique* : il existe des formations instrumentales typiques de base selon les traditions et les régions. Dans la plupart des cas, il s'agit de musiques vocales (ou leurs versions mélodiques instrumentales) accompagnées d'instruments appartenant à au moins une famille organologique (cordophones, aérophones, membranophones, idiophones). Les traditions tant vocales qu'instrumentales demeurent très répandues. Le timbre instrumental constitue un critère de jugement culturel en raison de son rôle identitaire. Nous devons également souligner que, mise à part la formation instrumentale typique de chaque répertoire, il existe dans certains cas et surtout depuis le début du XX^e siècle, une solide tradition d'arrangements du même répertoire pour ensemble de grande *fanfare*, aussi appelé *banda* ou *retreta*, constitué principalement d'aérophones de tradition européenne (bois et cuivres) ainsi que de batteries et percussions. Par ailleurs, et également depuis plusieurs générations, les formations connues comme « *orquestas típicas* » combinent des instruments symphoniques européens avec des instruments de traditions populaires. Dans tous les cas, ces formations traversent continuellement des étapes de modernisation et de renouvellement.

Voici d'autres caractéristiques communes qui ne sont pas prioritaires pour notre étude mais que nous tenons également à mentionner :

Mélodie et structures scalaires : plusieurs modes peuvent intervenir. Les plus récurrents, en raison de l'influence européenne, sont les modes majeurs et mineurs. Cependant, nous trouvons les modes pentatoniques anhémitoniques (notamment dans la cordillère des Andes) ainsi que les modes identifiables comme dorien, lydien, myxolydien et éolien. Ces modes peuvent exister à l'intérieur d'un genre en général, ou d'un morceau en particulier, soit de façon isolée (un seul mode dominant toute la structure), soit de façon mixte ou combinée (plus d'un mode à l'intérieur de la même structure).

Harmonie : tous les genres musicaux choisis (sauf quelques exceptions) comptent, dans leurs ensembles instrumentaux typiques de base, un accompagnement de cordophones ayant un rôle harmonico-rythmique (instruments tels que la guitare, le charango, le tiple et le cuatro, entre autres). Les structures harmoniques peuvent être fondées sur le système des cycles de quintes de la musique tonale occidentale ou être adaptées aux autres systèmes modaux.

Structure formelle : nous observons, dans l'ensemble des genres choisis pour notre étude, trois types possibles de structures :

- a) Forme binaire : AABB, dont les reprises sont soumises aux possibilités de variation. Il s'agit de la forme de la plupart des genres.
- b) Forme rondo : AA BB A CC A. Ici encore, certaines reprises dépendent des circonstances performanciennes et des variations (exemples : le *bambuco* et le *pasillo* colombien ainsi que le *choro* et la *valse* brésilienne).
- c) Les répertoires fondés sur une structure de chant à réponse, c'est-à-dire alternant le solo vocal et le refrain du chœur. Il s'agit notamment des répertoires ayant reçu une forte influence de l'Afrique de l'Ouest (*chandé*, *cumbia*, *mapalé*, *sangueo*, *tambor de San Millán*, entre autres).

3. Dénomination des genres musicaux¹

3.1 Schéma descriptif

Dans cette section, nous définissons chacun des genres musicaux et soulignons des aspects d'ordre ethnographique. Il est important de prendre en considération que les définitions données ci-dessous *ne sont pas du tout univoques*. Nous retraçons simplement, en lignes générales, ce qui se dit par rapport à chaque genre d'après des sources bibliographiques et électroniques, mais aussi du discours des connaisseurs des traditions concernées (recueilli lors d'un premier sondage). Ce discours marque un premier repère quant à la dénomination et la catégorisation des manifestations musicales en termes de signification culturelle. Nous avons prévu soulever d'éventuelles contradictions pouvant avoir lieu lors des définitions. Pour la description de chaque genre musical, nous suivons systématiquement un même schéma comportant les aspects suivants :

- ZONE : pays ou région où le genre est pratiqué principalement ainsi que d'autres pays ayant une pratique partielle ou moins importante de ce genre.
- DÉFINITIONS : selon des sources bibliographiques, électroniques et d'après les musiciens ayant participé à notre première enquête. Ces définitions peuvent inclure de brèves données historiques et organologiques.
- HISTOIRE : dans le cas où les renseignements historiques sont plus abondants que la définition elle-même.
- CONTEXTE D'EXÉCUTION : circonstances dans lesquelles le genre est interprété (occasion festive, cérémonielle, etc.).
- FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : instruments pouvant faire partie totalement ou partiellement d'un ensemble.

Nous précisons que les caractéristiques et configurations rythmiques spécifiques à chaque genre ainsi que leurs modèles écrits seront examinés plus tard dans notre chapitre II concernant la modélisation et la typologie.

¹ Inclusion de l'enquête I dans les définitions fournies par les détenteurs interrogés.

3.2 Définitions des quarante et un genres¹

1. *ALBAZO*

ZONE : Équateur

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Dans Olsen et Sheehy, l'Albazo apparaît comme un genre « *mestizo* », ibero-équatorien : « *Quichua and Ibero-Ecuadorians in the highlands play the guitar, basic for the accompaniment of such folkloric genres (música nacional) as albazo, pasacalle, and pasillo.* »²

b) Sources électroniques

D'après un document publié en ligne par la Fondation culturelle Ballet Andino Ecuador, l'*albazo* est défini ainsi :

Rythme musical généralement interprété par des bandes de musiciens, parcourant les rues à l'aube[.] Le nom dérive de *alborada* [levé du soleil] (...) Selon Tobar Donoso [source non spécifiée], le mot Albazo est un péruvianisme; des sources du XVII^e siècle citent l'albazo dans les fêtes de San Pedro. (...) Jiménez de la Espada en fait mention en 1881, sous le titre de "El Albacito", spécifiant qu'"avec ce yaraví les indigènes réveillent les fiancés le lendemain de leur mariage" [source non spécifiée]. (...). Segundo [Luis] Moreno dit : "le albazo est une composition créole dans laquelle les indigènes ne sont pas le moins intervenus" [source non spécifiée; il s'agit très probablement de l'ouvrage *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador* (Moreno, Segundo Luis : 1949)]. C'est probablement pour cette raison qu'il s'agit de l'un des premiers genres musicaux des métis. (...). On écoute des albazos à partir du 29 juin de chaque année à l'occasion de San

¹ a) À l'intérieur des citations textuelles, les commentaires insérés entre crochets [] sont les nôtres.

b) Les citations originellement écrites en espagnol ont été traduites en français. Nous marquons « [notre traduction] ». Les sources en anglais ont été laissées telles quelles, transcrites en italiques.

c) Sur le plan organologique, plusieurs instruments de tradition classique européenne sont utilisés normalement dans les traditions populaires d'Amérique du Sud. Ainsi, nous mentionnons souvent le piano, le violon, la flûte traversière, la clarinette, le saxophone, la mandoline ou la guitare.

² Olsen, Dale A. et Sheehy, Daniel E. (dir.) : *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 2 : « South America, Mexico, Central America and the Caribbean », Garland Publishing Inc., New York, London, 1998, p. 417.

Pedro [Saint Pierre] en Alausí (Province du Chimborazo), en Cayambe et Pomasqui (Province du Pichincha) [notre traduction]¹.

Dans son site spécialisé en musique des Andes et d'autres zones d'Amérique du Sud, Paco Jiménez dit, sur le *albazo* :

C'est une Diana [appel du clairon] jouée au petit matin (...) et qui appelle tout le village pour la fête. En Équateur, le rythme de 3/4 et 6/8 est marqué par le bombo et la caisse-claire. Il existe des Albazos métis et natifs, les premiers étant accompagnés par des cordes et ayant des paroles, tandis que les deuxièmes sont accompagnés par des flûtes et percussions [notre traduction]².

c) Réponses des musiciens interrogés

100% : genre équatorien d'origine indigène. 80% : la tradition se maintient. 20% : la tradition se maintient et se transforme.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : fêtes de Saint Pierre.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, cordophones (guitare, harpe, *charango*), percussions (*bombo*, *tinya*).

2. BAIÃO

ZONE : Brésil (région nord-est)

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Selon Gérard Béhague, le *baião* est une « danse des États de Bahia, Sergipe, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte, Maranhão, et surtout Pernambuco, de la fin du XIX^e siècle avec chants et accompagnements de *violas*.³ » Il fait partie du répertoire régional populaire issu « de genres traditionnels.⁴ »

¹ Fundación Cultural Ballet Andino Ecuador (Acuerdo Ministerial 002-2001) : 2006, pdf 28: <http://www.balletandinoecuador.org/zonabae/library/pdf/28.pdf>.

² P. Jiménez : www.pacoweb.net. Cf. « Ficha de Ritmos Sud Americanos », dans la section « Ritmos y Danzas Andinas y Sud Americanas ».

³ Béhague, Gérard : *Musiques du Brésil. De la cantoria à la samba-reggae*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris, 1999, p. 116.

⁴ Béhague, Gérard : *ibid.*

Larry Crook fournit des détails rythmiques : « *The musical basis of the baião is thus a syncopated rhythmic pattern performed on the zabumba featuring two interlocking parts played on the top skin of the drum with a soft mallet and on the bottom skin with a thin stick* »¹.

b) Musiciens interrogés

100% : genre du nord-est du Brésil. 75% : généralement festif. 25% : mélancolique ou festif. 83% : le genre se maintient avec projection internationale.

HISTOIRE :

Le *baião*, comme d'autres genres musicaux du Brésil, est imprégné d'un héritage ouest-africain. Musique et danse ancienne, le *baião* apparaît déjà dans un enregistrement de 1928² et a été développé et popularisé par le chanteur et accordéoniste Luis Gonzaga ainsi que par son collaborateur Humberto Texeira dans les années 1940. Selon Gonzaga : « *Before me, the baião already existed, but in a very indistinct and loose form. (...) In its primitive form the baião was not a musical genre. It existed as a characteristic, as an introduction [played] by singers on theirs violas. It was a rhythm, a dance* »³. Étienne Bours nous le confirme :

En 1946, il [Luis Gonzaga] enregistra la chanson 'Baião' qui trouvait ses origines dans une danse circulaire de type africain de la région de Pernambuco. Il s'agissait alors d'une introduction musicale à une joute poétique (desafio) chantée par deux chanteurs guitaristes. Gonzaga a transformé cette introduction en un style à part entière, urbanisant cette musique paysanne en y introduisant l'accordéon, le triangle et un tambour basse⁴.

CONTEXTE D'EXÉCUTION :

Le *baião* est une danse et musique festive, jouée sans circonstance particulière. Cependant, il fait partie des danses associées aux fêtes agricoles du mois de juin en

¹ Crook, Larry, dans Olsen et Sheehy : *Op. Cit.* (1998), vol. 2, p. 332

² Cf. Crook, dans Olsen et Sheehy : *ibid.*

³ Angelo : 1990, p. 53, cité par Larry Crook, dans *Music in Latin-American Culture. Regional Traditions*, Schechter, John M. (dir.), University of California, Santa Cruz, 1999 : p. 216.

⁴ Bours, Étienne : *Dictionnaire thématique des Musiques du monde*, Fayard, Paris, 2002, p. 49.

l'honneur des saints catholiques Antoine, Jean et Joseph¹. Le *baião* est également le nom général donné à l'ensemble des danses ainsi qu'aux fêtes données autour de la tradition du *forro*.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (accordéon, flûte, clarinette), cordophones (guitare, *cavaquinho*, *rabeca*), percussions (*zabumba*, *pandeiro* [membranophones], triangle [idiophone]).

3. *BAMBUCO*

ZONE : Colombie. Variantes en Équateur et au Venezuela.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Guillermo Abadía Morales attribue au *bambuco* une signification populaire d'« idylle paysanne »². Il le décrit comme possédant « une allure essentiellement discrète, en accord avec le caractère pudique de la femme paysanne de la zone de la cordillère [andine] [notre trad.] » et souligne notamment la dualité et complémentarité de « mélancolie/virilité », correspondant respectivement à la symbolique femme/homme³.

Etienne Bours écrit sur le *bambuco* : « Danse nationale de Colombie, le bambuco est chanté en duo sur accompagnement de guitare, tiple, bandola (...). Au Venezuela, on joue également cette danse qui viendrait de la habanera cubaine (...) »⁴. José I. Perdomo Escobar, pour sa part, signale : « *the bambuco was a brief sung and danced musical form in ternary meter, characterized by syncopation, appropriately performed by tiple and bandola* »⁵. Isabelle Leymarie ajoute :

¹ Cf. Schechter : *Op. Cit.*, p. 214 et Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 331.

² Abadía Morales : *Compendio General de Folklore Colombiano*, 1980, p. 295.

³ Cf. Abadía Morales : *Op. Cit.*, p. 295-296.

⁴ Bours : *Op. Cit.*, p. 56.

⁵ Perdomo Escobar, José Ignacio : *Historia de la Música en Colombia*, Biblioteca de Historia Nacional, vol. CIII, Academia Colombiana de Historia, Bogotá, 1963, p. 55-56, se référant à Juan Crisóstomo Osorio y

Le *bambuco* exprime lui aussi la poursuite amoureuse : au centre d'un cercle, l'homme essaie de séduire la femme qui l'excite et lui échappe. Les chants, accompagnés par un *tiple* sont généralement nostalgiques et sentimentaux. Le *bambuco* urbain conserve la même coloration émotionnelle que le *bambuco* folklorique.¹

L'explication de José Peñín est plus détaillée :

Les premiers bambucos, très proches de la musique cubaine, spécifiquement de la habanera, furent des chansons dansées avec accompagnement instrumental. Les mélodies (...) en tierces et sixtes (...), dans un mètre de 6/8, ou plus couramment de 2/4 avec triolet et deux croches, avec un premier temps fréquemment acéphale ou syncopé et dans une parfaite quadrature en quatre ou ses multiples (8, 16, 32) mesures, étaient accompagnées avec un mètre de habanera (croche pointée, double-croche, croche, croche). Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, nous avons connu un type de chanson populaire sous le nom de bambuco, propre à Caracas ainsi qu'à l'État du Lara et à la zone andine colombo-vénézuélienne. Dans la zone andine (...), c'est un genre folklorique de forte présence (...). Cependant, dans la partie vénézuélienne, le bambuco n'a pas réussi à atteindre autant de signification et a eu historiquement une trajectoire quelque peu différente [notre trad.]².

Bien que le *bambuco* soit dans ses débuts associé à la *habanera* (de Cuba), Peñín nous spécifie que sa structure rythmique aurait pu être à l'origine du *méringue* ou *guasa* (que nous abordons plus tard) : « (...) la mélodie du bambuco avait un mètre de triolet et de deux croches se transformant progressivement en l'exécution d'un 5/8. Cependant, ce nouveau bambuco tachirens [de l'État du Táchira, frontalier avec la Colombie] n'emploierait pas l'accompagnement de habanera. [notre trad.]³ »

b) Sources électroniques

Dans le site de *Colombia-SudAmérica*, le *bambuco* est décrit comme « la plus grande manifestation de la musique colombienne de la région andine⁴ », en ajoutant que « les pièces sont interprétées par des duettos ou des trios et jouées à la guitare, au tiple, à la mandoline et à la flûte en certaines occasions, mais le plus souvent au tiple et à la guitare

Ricaurte : *Diccionario de Música* (1867), référé à la fois par Gradante, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, vol. 2, p. 386-387)

¹ Leymarie, Isabel : *Du tango au reggae*, Flammarion, Paris, 1996, p. 156.

² Peñín, José et Guido, Walter (dir.) : *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, vol. 1, Fundación Bigott, Caracas, 1998, p. 145.

³ Peñín, José et Guido, Walter (dir.) : *ibid.*

⁴ Colombia SA : <http://www.colombia-sa.com/musica/musica-fr.html>

accompagnés de chant. Il se danse en couple. De ce rythme dérivent le torbellino, le sanjuanero, la guabina et le bunde [notre trad.].¹ »

La banque de données de Paco Jiménez décrit :

Rythme considéré le plus important de la Colombie (présent sur le Littoral Pacifique et la région andine) et du Venezuela, très semblable au Pasillo équatorien, car son origine vient probablement de la valse européenne et de rythmes africains et indigènes. C'est un rythme mesuré et il sert des paroles très romantiques. On pense qu'il a des influences rythmiques basques mélangées à celles indigènes, fondamentalement au niveau des triolets. Les populations noires fabriquaient certains instruments avec du bambou, appelés Bambucos (...). L'(...) étymologie est incertaine et il se peut que [le mot] dérive de la tribu des Bambas [notre trad.].²

Dans son site, P. Jiménez répertorie huit types de bambuco.

c) Musiciens interrogés

100% : tendance lente au Venezuela, de modéré à vif en Colombie. 100% : le genre se maintient en Colombie. Diffusion plutôt locale. 63% : différents types de *bambuco*.

HISTOIRE :

Deux hypothèses sont discutables concernant l'origine du *bambuco* : premièrement, celle attribuant son origine à l'Afrique de l'Ouest (royaume du Bambuk, selon Jorge Isaacs dans son roman *María*³). Peñín soutient que certains spécialistes, « tel Antonio José Restrepo, lui attribuent même une origine africaine [notre trad.].⁴ » La présence africaine serait apparente dans les variantes telle la *rajaleña*⁵. Deuxièmement, le bambuco pourrait avoir une racine à la fois hispanique et indigène de manière plus évidente dans le bambuco raffiné. Guillermo Abadía Morales voit (tel que Jesús Bermúdez Silva, cité par lui) la possibilité d'une influence basque⁶.

¹ *Ibid.* (Colombia-SA).

² P. Jiménez : www.pacoweb.net. Cf. « Ficha de Ritmos Sud Americanos », dans la section « Ritmos y Danzas Andinas y Sud Americanas » [notre trad.].

³ Cf. Abadía Morales, Guillermo : *Compendio general de Folklore Colombiano*, 1980, p. 154. Voir aussi Gradante, William J., dans Olsen et Sheehy : *The Garland Encyclopedia of World Music*, 1998, vol. 2, p. 384.

⁴ Peñín et Guido (dir.) : *ibid.*

⁵ Cf. Gradante, William, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 386.

⁶ Abadía Morales, Guillermo : *Op. Cit.*, p. 152.

CONTEXTE D'ÉXECUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (clarinette, flûte traversière, diverses flûtes en bois), cordophones (guitare, bandola colombienne, mandoline, tiple, requinto), percussion (*clincho*).

4. *BOMBA*¹

ZONE : Équateur (Vallée du Chota dans la province de Imbabura)

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Bours nous dit : « En Équateur, la bomba est un genre joué dans le nord de la Sierra, dans la vallée de la rivière Chota. Elle se joue sur un tambour d'origine africaine, appelé bomba également et sur de nombreux autres instruments.² »

b) Sources électroniques

Un autre document du Ballet Andino Ecuador définit également la *bomba* comme étant un rythme afro-équatorien : « C'est une danse joyeuse qui se danse au son d'un tambour ou baril ayant une membrane d'un côté [notre trad.].³ »

P. Jiménez ajoute : « Le rythme combine les mesures ternaires et binaires et [on le joue] généralement avec des mélodies pentatoniques [notre trad.].⁴ » De plus, il parle de deux sortes de *bomba* équatorienne : la *quiteña* et la *bomba-son*.

CONTEXTE D'ÉXECUTION : pas d'occasion précise, toutefois souvent jouée dans des contextes festifs, ce qui est confirmé par Étienne Bours : « On la danse à toute occasion festive.¹ »

¹ Ce genre propre aux Andes est à ne pas confondre avec son homonyme de Puerto Rico (ayant une configuration fort différente).

² Bours, Étienne : *Op. Cit.*, p. 72.

³ <http://www.balletandinoecuador.com>

⁴ Jiménez : *ibid.*

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (*quena*, *sikus*, [*zampoña*]), cordophones (*charango*, guitare, *guitarrón*, harpe, *requinto*).

5. CANDOMBE

ZONE : Uruguay (Argentine également).

Autres noms : connu localement en Argentine comme *charanda* ou *ramba*.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Citons Bours : « Danse et musique des esclaves argentins et uruguayens, le candombe était un ensemble de pratiques rituelles des XVIII^e et XIX^e siècles.² » Après une histoire d'interdictions et de résistances « le candombe finit par perdre son rôle rituel; il devint une mascarade de carnaval que les Blancs s'approprièrent. Il se transforma petit à petit en danse de couple et devint alors un des éléments qui furent à la base de la naissance du tango.³ »

b) Musiciens interrogés

100% : origine afro-uruguayen. Festif (62% environ ajoute aspect religieux)

100% : le genre se transforme sous le phénomène des fusions actuelles.

100% : noms principaux des membraphones : *piano*, *requinto* ou *repique* et *chico*.

HISTOIRE :

Ercilia Moreno Chá explique : « *This dance was brought by Africans who entered the country as slaves after the mid-1700s. The carnival dance known as candombe (...)*

¹ Bours : *ibid.*

² Bours : *Op. Cit.*, p. 87.

³ Bours : *ibid.*

commemorates the coronation of Congo kings. It imitates certain non-African state organizations and reveals syncretism between Bantu fetishism and Roman Catholicism »¹.

À partir de 1760 jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle, le *candombe* subit plusieurs périodes de bannissement de la part des autorités².

CONTEXTE D'EXÉCUTION :

Actuellement, le *candombe* n'est pas associé à une occasion précise quoiqu'il compte parmi ses antécédents une danse célébrée à Montevideo entre Noël et l'Épiphanie et il prend sa forme typique pendant les fêtes de carnaval³. Le *candombe* était aussi la fête de couronnement du roi et de la reine dans cette tradition.⁴

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : principalement des membranophones (une douzaine environ, dont le *piano*, le *chico* et le *repique*). Autres : voix, aérophones (bandonéon), cordophones (guitare, piano, violon).

6. *CAPORAL*

ZONE : Bolivie (La Paz)

DÉFINITIONS :

a) Sources électroniques

D'une part, Napoleón Gómez, Rubén Pinto y Wara Mendiola décrivent cette danse comme suit : « Dans la ville de La Paz, Bolivie, en l'année 1969, provenant de danses telles Tuntuna, Tundiquis, Negritos et Saya d'influence afrobolivienne, surgit la danse du Caporal comme une recreation collective de la famille Estrada Pacheco au caractère métissé urbain [notre trad.].⁵ » D'autre part, le site *Danzas y Fiestas Mestizas de*

¹ Moreno Chá, Ercilia, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 515.

² Cf. Leymarie, Isabel : 1996, p. 224.

³ Moreno Chá, E. : *ibid.*

⁴ Cf. Leymarie : *ibid.*

⁵ Gómez, Napoleón, Pinto, Rubén et Mendiola, Wara : communiqué à propos de l'évènement mondial « *Caporales 100% Bolivianos* » qui a eu lieu le 18 juillet 2010 : <http://www.bolivianisima.com/danzas/caporales/index.htm>

Bolivia nous apprend que « même si on essaie de le relier avec la saya des afroboliviens, il ne faut pas oublier que la danse des Caporales est une création de l'année 1969, sans doute une jolie danse, mais pas du tout originaire des afroboliviens [notre trad.] »¹. En d'autres mots, il s'agirait d'une création urbaine propre à La Paz. En fait, nous voyons que l'influence africaine du *caporal* semble être discutable selon cette deuxième affirmation. Pourtant, le fait d'être inspiré de la *saya* afrobolivienne (que nous voyons plus tard) confirme une influence au moins indirecte.

b) Musiciens interrogés

Nous commençons par noter l'importante clarification apportée par le musicien bolivien Willy Ríos Saavedra en entrevue personnelle concernant une confusion existant entre les danses du *caporal* et de la *saya*, confusion qui est restée dans le milieu commercial – et par conséquent chez une grande partie du public – quant à l'appellation de « saya », alors qu'il s'agit en réalité du *caporal*. Il explique que la danse du *caporal*, créée à la fin des années 1960, a été diffusée et enregistrée sous le nom de « saya » (par le groupe musical Los Kjarkas) alors qu'il s'agissait en effet de deux structures rythmiques et de danses différentes². Après sa création en tant que musique et danse, le *caporal* a bénéficié de nouvelles influences, notamment de celles apportées par des musiciens cubains ayant voyagé en Bolivie et ayant partagé des productions scéniques avec des groupes nationaux (tel les Kjarkas, entre autres)³.

100% : genre afro-bolivien. 25% : caporal. 50% : saya-caporal. 62.5% : saya.

HISTOIRE :

David Badani⁴, dans une entrevue qu'il réalise avec les membres de la famille Estrada Pacheco (créateurs du *caporal*), rapporte que cette danse a été présentée publiquement pour la première fois en 1969. « Víctor [Estrada Pacheco, le fondateur] affirme que les membres de Los Payas furent les premiers à composer les rythmes du

¹ <http://www.unet.univie.ac.at/~a9750175/spanisch/distorciones.htm>

² Willy Ríos Saavedra : conversations personnelles. Laval (Québec), Canada, 31 octobre 2011.

³ W. Ríos Saavedra : entrevue. Montréal, Canada, 16 février 2013.

⁴ Badani, David : « Caporales. Historia de una danza », dans le journal bolivien La Razón (version électronique) : 27 novembre 2005 [notre traduction].

caporal avec les sons de la tuntuna [une danse originaire] [notre trad.].¹ » Le *caporal* s'est immédiatement imposé auprès d'un public de plus en plus urbanisé et au départ résistant aux traditions folkloriques. Víctor Estrada Pacheco (1949-2007) s'est inspiré de la saya afrobolivienne pour confectionner la première tenue vestimentaire du *caporal*.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : toute occasion, bien qu'il soit surtout associé aux festivités du Carnaval d'Oruro ainsi qu'aux fêtes du Gran Poder et d'Urkupíña.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (*quena*, *sikus* [*zampoña*, *rondador*]), cordophones (*charango*, guitare), membranophones (*bombos legüeros*), idiophones (grelots, *güiro*).

7. CHACARERA

ZONE : Argentine (centre et nord-ouest; provinces de Santiago del Estero, Córdoba, Catamarca, Salta, Tucumán et Jujuy) et sud de la Bolivie².

Selon Ana María Maurer, danseuse argentine : « *Of unknown origin, although it is believed to originate in the Province of Santiago del Estero, spreading afterwards throughout the country.*³ » La *chacarera* est aussi partagée avec la région du Gran Chaco (sud de la Bolivie).

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Schechter signale qu'il s'agit d'une danse folklorique « *picaresque* » de certaines zones du nord de l'Argentine⁴. Ses débuts semblent remonter aux alentours de 1850. La musique est organisée sur une structure hybride (rythmique ternaire-binaire, ce qu'Olsen et

¹ Badani, David : *ibid.*

² Voir aussi les zones proposées par Augusto Raúl Cortázar, dans Schechter, John M. (dir.) : *Music in Latin-American Culture. Regional Traditions*, 1999, p. 240-242.

³ Maurer, Ana María : <http://www.aquifolklore.com.ar>

⁴ Cf. Schechter, dans Schechter (dir.) : *Op. Cit.*, p. 462.

Schetcher appellent « *sesquialtera* »)¹. Pour sa part, Bours dit que cette danse argentine « trouve ses origines dans le terme ‘chaca’ qui signifie ‘ferme’ (...). Les influences espagnoles sont évidentes, on y tape des pieds et claque des doigts. Souvent chantée, la chacarera a un texte plutôt drôle, satirique, composé en quatrains octosyllabiques »².

b) Sources électroniques

A. M. Maurer : « *It's a dance of lively rhythm (allegro vivo) with a flattering pantomimic game.*³ »

Dans un document du site *Folklore del Norte* [d'Argentine], nous pouvons lire ceci :

Son origine est difficile à déterminer, elle est apparentée à d'autres espèces comme le Gato, le Escondido, le Marote, le Palito, le Ecuador et le Remedio, entre autres (...). Les chacareras sont majoritairement ‘bimodales’ utilisant l'échelle de tierces parallèles, appelée ‘pseudolydienne mineure’ par le musicologue Carlos Vega – mélange entre une échelle mineure mélodique et [une autre] lydienne (...) – bien qu'il existe aussi des chacareras en mode mineur exclusivement et en très petite proportion en mode majeur [notre trad.].⁴

Rythmiquement elle superpose des mesures de 6/8 et de 3/4.

Paco Jiménez, en plus de numéroté onze types de chacarera, nous renseigne sur l'hypothèse de son origine nord-africaine [notre trad.] : « D'un rythme joyeux et brave, elle est accompagnée par un chant sec et violent, sur deux accords principaux. Littéralement, le mot vient de ‘Chacarero’, celui qui travaille dans la campagne, la Chacra [ferme]. Son origine pourrait être berbère car elle coïncide avec certaines danses et rythmes employés au nord de l'Afrique (...) [notre trad.].⁵ »

b) Musiciens interrogés

100% : Argentine.

¹ Cf. Schechter : *ibid.*

² Bours : *Op. Cit.*, p. 97-98

³ Maurer, Ana María : *ibid.*

⁴ <http://www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm>.

⁵ Jiménez, P. : www.pacoweb.net, cf. « Ficha de Ritmos Sud Americanos », dans la section « Ritmos y Danzas Andinas y Sud Americanas ».

100% : instruments : guitare, bombo legüero, voix (deux tiers environ ajoutent : accordéon, violon, piano). 35% environ : bimodal en mesure de 6/8. 66% environ : bimodal en 6/8 ou en 3/4.

72% environ : le genre se maintient. 28% environ : expansion et évolution du genre.

HISTOIRE :

Selon le site *Folklore del Norte* : « Peu de témoignages nous renseignent sur ses origines, mais on croit qu'elle s'est dansée après 1850 (...). Selon la tradition orale [la chacarera] est née à Santiago del Estero (...). La première version musicale est attribuée à Andrés Chazarreta en 1911 [notre trad.].¹ » Plus tard, dans les années 1950, la chacarera installe clairement son esthétique².

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (accordéon, flûte), cordophones (guitare, harpe, violon), percussion (*bombo legüero*); pour la danse : *zapateado* (de « soulier », percussion faite avec les pieds).

8. CHANDÉ

ZONE : Colombie (côte nord)

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Guillermo Abadía Morales associe le *chandé* à un autre genre, le *bullerengue*. Tous les deux sont reliés à la *cumbia* et apparaissent comme des variantes de cette dernière. L'auteur souligne cependant le fait que leurs ressemblances rythmiques et organologiques ne sont pas évidentes³.

¹ <http://www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm>

² Cf. *Folklore des norte* : *ibid.*

³ Cf. Abadía Morales, Guillermo : *Op. Cit.*, p. 203-204.

b) Sources électroniques

Dans le site d'information touristique de la municipalité colombienne de Barbosa (département d'Antioquia), le *chandé* est défini comme un « rythme et danse aux racines africaines. Son 'essence' se trouve dans la percussion, laquelle s'accompagne de 'palmoteos' [coups de mains] et coplas [vers]. Certains le définissent comme étant une danse chantée dont l'origine se trouve dans les rituels sacrés et funéraires des africains. [notre trad.].¹ »

c) Musiciens interrogés

100% : genre afro-colombien. 60% : le genre se maintient. 40% : le genre évolue et se fusionne.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (flûte *de millo*, *gaita*), percussions (tambours, divers membraphones, *guache*, *maracón* [idiophone]).

9. CHORO

ZONE : Brésil (région de Rio de Janeiro).

DÉFINITIONS :

Considéré tout d'abord comme style, en raison de certains traits d'exécution, plutôt que d'une structure rythmique, nous convenons de l'inclure dans notre étude en tant que genre. Nous nous permettons d'ajouter que le *choro* présente une structure semblable à celle du *samba*, mais peut adopter les structures d'autres genres tels que le *maxixe*, la polka ou la valse.

a) Sources bibliographiques

É. Bours renseigne : « Style musical instrumental qui s'est développé dans la seconde moitié du XIX^e siècle à Rio, le *choro* se caractérise par des modulations rapides et l'improvisation de la part d'un instrument leader (...). Le *choro* recherche une certaine

¹ <http://turismobarbosa.galeon.com/productos1274676.html>

esthétique et une perfection instrumentale (...).¹ » Selon Béhague, il s'agit d'« une interprétation locale typique : improvisation, modulations rapides et imprévues, et virtuosité instrumentale² », « (...) application systématique des syncopes dites afro-brésiliennes aux danses européennes et au caractère improvisateur vivace des mélodies.³ » Alvarenga, pour sa part, attache la dénomination à l'ensemble instrumental : « Le *choro*, dans son sens général, est un ensemble instrumental urbain composé presque toujours par un soliste et par un groupe d'instruments accompagnateurs.⁴ » Le terme « *choro* » (du portugais « *chorar* », « pleurer ») désigne également l'ensemble instrumental qui lui est associé traditionnellement⁵.

b) Musiciens interrogés

60% : *style* brésilien. 20% : genre. 20% : à la fois genre et style.

100% : le *choro* se maintient et évolue. Diffusion notamment dans l'aire latino-américaine. Une certaine projection internationale.

HISTOIRE :

Béhague dit : « Le *choro* (de *chorar*, « pleurer » ou de *xolo*, nom donné jadis aux fêtes et danses afro-brésiliennes) est d'abord un style de musique instrumentale qui naît à Rio aux alentours des années 1870, créé par des musiciens de rues qui donnent des sérénades (avec chants), et exécutent non seulement des airs mélancoliques et romantiques mais aussi les danses à la mode.⁶ » En 1870 apparaît *Choro Carioca*, le premier groupe de *choro* fondé par Callado. Apparition du tango-habanera, qui devient le tango brésilien, proche du style du *choro*.⁷ Nous remarquons qu'il a fallu quelque temps avant que le *choro* soit compris et accepté par le public de l'époque (fin du XIX^e siècle).

¹ Bours, Étienne : *Op. Cit.*, p. 111.

² Béhague, Gérard : *Musique du Brésil. De la cantoria à la samba-reggae*, 1999, p. 156-157

³ Béhague, G. : *Op. Cit.* p. 75.

⁴ Alvarenga, Oneyda : *Música Popular Brasileira*, 1947, p. 245.

⁵ Cf. Béhague : « Afro-Brazilian Traditions », dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 350.

⁶ Béhague : *Musiques du Brésil. De la cantoria à la samba-reggae*, Cité de la musique/Actes Sud, 1999, p. 74-75.

⁷ Béhague : *ibid.*

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (flûte, clarinette, saxophone, harmonica), cordophones (guitare à six cordes, guitare à sept cordes, *cavaquinho*, mandoline), membranophone (*pandeiro*, *surdo*, *zabumba*).

10. CUECA

ZONE : Chili (zone Diaguita-Picunche-Hispanique de la démarcation proposée par Manuel Dannemann¹). Aussi pratiquée en Bolivie.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

La *cueca* trouverait son origine dans le genre péruvien de la *zamacueca* ou *zambacueca*. Rafael Salazar, quant à lui, fait le lien également avec le fandango : « Au Pérou, le fandango est à l'origine de la danse afropéruvienne nommée zambacueca. [notre trad.] »². Selon le glossaire de Schechter : « *Loose-couple dance of great consequence, in sesquiáltera meter, danced today in Chile, Bolivia, and Argentina.*³ »

Bours approfondit le lien avec les genres péruviens de la *zamacueca* et de la *marinera* : « La *cueca* est une danse de Bolivie et du Chili, équivalente de la *marinera* péruvienne (...). Elle trouve ses origines dans la *zamacueca*, laquelle serait née au XVIII^e siècle sur la base de formes européennes. La *zamacueca* était un mélange de danses de salon du vieux monde avec des éléments africains venant des plantations des pays sud-américains.⁴ » Après le Chili et la Bolivie, la *cueca* « atteindra les zones andines où elle bénéficie de quelques influences indiennes.⁵ »

b) Sources électroniques

¹ Cf. Dannemann, dans Schechter : *Op. Cit.*, p. 238.

² Salazar, Rafael : *Del Joropo y sus Andanzas*, Ediciones Disco Club Venezolano, Caracas, 1992, p. 31.

³ Schechter : *Op. Cit.* 1999, p. 464.

⁴ Bours : *Op. Cit.* 122-123.

⁵ Bours : *ibid.*

P. Jiménez se réfère à la symbolique de la danse ainsi qu'à des différences structurales selon le pays : « Il s'agit de la parodie du cortège entre le coq et la poule. Les mouchoirs peuvent symboliser les plumes ou la crête. (...). En Bolivie, elle a deux parties égales, tandis qu'au Chili elle n'en a qu'une seule avec structure différente [notre trad.].¹ » Seulement pour la *cueca*, Jiménez note trente-six variantes.

b) Musiciens interrogés

100% : genre typique du Chili et des pays voisins (Argentine, Pérou, Bolivie).

87% : origine : *zamacueca* péruvienne. 100% : caractère festif, joyeux.

Remarques spécifiques (17%) sur divers styles de *cueca*, impliquant certaines modifications rythmiques selon la région : la *cueca* du nord ou « *nortina* » (guitare, *charango*, *quena*, *zampoñas*, *bombo*); la *cueca* centrale ou « *porteña* et *brava* » (harpe, guitare, guitarron, basse, piano, accordéon, *tormento*, *pandero* *cuequero*, *tormento* de *pecho*), *cueca sureña* ou *chilota* (guitare, accordéon, *tormento*, *pandero*, *bombo* et *rabel*), et la *cueca bolivienne*².

HISTOIRE :

Isabelle Leymarie renseigne que la *cueca* compte parmi des danses existantes au Chili depuis le XVIII^e siècle. Ce genre aurait une origine possiblement afro-péruvienne³. L'auteure complète : « La *cueca* chilienne et la *cueca* bolivienne combinent des rythmes à 6/8 et à 3/4.⁴ » Paco Jiménez, quant à lui, souligne son lien avec le fandango : « [La *cueca*] arriva au Chili, provenant du Pérou, en 1824, et avait des éléments du Fandango (...) [notre trad.].⁵ »

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (accordéon, clarinette), cordophones (guitare, *requinto*, basse), percussion (*pandero*).

¹ Jiménez, Paco : www.pacoweb.net, cf. « Ficha de Ritmos Sud Americanos », dans la section « Ritmos y Danzas Andinas y Sud Americanas ».

² Conversations avec Sandra Ulloa, Claudio Rojas et Willy Ríos S., Montréal, février 2013.

³ Cf. Leymarie, Isabel : *Du Tango au Reggae*, Flammarion, Paris, 1996, p. 236.

⁴ Leymarie, Isabel : *ibid.*

⁵ Jiménez : *ibid.*

11. CUMBIA

ZONE : Colombie (côte nord). Aussi : Panama. Variantes au Mexique et au Pérou.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Selon Schechter, nous pouvons lire : « *African-Colombian/African-Panamanian genre of dance and song, in moderate tempo. It is often performed at night, with lyrics highlighting coastal ways of life. The characteristic rhythmic figure is an eighth rest, then two sixteenth notes* »¹. Bours parle également du tempo et insiste sur la nature métisse, égalisant la triple influence : « La cumbia est la musique populaire la plus importante de Colombie. Elle est née sur les côtes de l'Atlantique, d'abord chantée et jouée sur percussions. Ses origines sont africaines, indiennes et européennes (...). Le tempo est modéré et la danse reste simple, très prisée dans les bals »². Leymarie, quant à elle, explique que « la *cumbia*, fortement métissée, suscite la ferveur populaire, surtout sur la côte atlantique³ » et ajoute, en note de pied de page, des indices étymologiques : « Le mot viendrait du vocable *cumbé*, désignant les danses noires, ou de *cumbiamba*, autrefois synonyme de 'fête' »⁴.

Abadía Morales, pour sa part, fait valoir le métissage de type « *zambo* » (indigène et africain) autour de la *cumbia* : il s'agit d'une « fusion de la mélancolique flûte indigène appelée (...) *suara* ou *Kúisi* [nos italiques] des Cuna et des Kogi, respectivement, [avec] la joyeuse et impétueuse résonance du tambour africain. [notre trad.].⁵ »

b) Sources électroniques

¹ Schechter : *Op. Cit.*, 1999, p. 462.

² Bours : *Op. Cit.*, p. 123.

³ Leymarie : *Op. Cit.*, p. 157.

⁴ Leymarie : *ibid.* Voir aussi Abadía Morales, Guillermo : *Op. Cit.*, p. 201. Voir aussi Abadía Morales : *Op. Cit.*, 201.

⁵ Abadía Morales, Guillermo : *Op. Cit.*, p. 306.

Encore, le site *Turismo Barbosa* résume les définitions bibliographiques précédentes : « La cumbia dérivée de la voix d'origine africaine cumbé, qui signifie 'jolgorio' ou fête, est le rythme afrocolombien par excellence, lequel a commencé à se manifester chorégraphiquement pendant l'importation espagnole d'esclaves (...). La cumbia est une danse sensuelle et érotique de beaucoup de mouvements de la part de l'homme [notre trad.] »¹.

D'autre part, *Colombia SA* note, sur la *cumbia* :

(...) c'est la musique par excellence du littoral de l'Atlantique et est considérée à l'extérieur du pays comme le rythme le plus représentatif de la Colombie. Elle résulte de l'union de mélodies indigènes et de rythmes africains et est jouée avec des instruments comme les cornemuses typiques de la région côtière des Caraïbes, les tambours, les maracas et la guacharaca. Il existe deux genres de cumbia : la cumbia classique, [où] le chant est absent car seulement des instruments musicaux sont utilisés. La cumbia moderne [avec la présence du chant et des instruments typiques]².

Par ailleurs, P. Jiménez (pacoweb.net) dénombre neuf types de cumbia.

c) Musiciens interrogés

100% : genre afro-colombien. 100% : le genre se maintient, évolue et se fusionne. Diffusion internationale dans sa formation moderne.

100% : membranophones, *guache*, *maracas*, flûtes (de *milllo* et *gaita*). 20% : accordéon, güiro, basse, guitare.

HISTOIRE :

La *cumbia* commence à se définir vers les années 1920 sur la côte nord et puis se répand dans le reste du pays quelques années plus tard. Sa complexité polyrythmique se simplifie relativement et devient plus urbanisée voire commercialisée vers les années 1960 et 1970³.

¹ Turismo de Barbosa (département d'Antioquia, Colombie) : <http://turismobarbosa.galeon.com/productos1274676.html>

² <http://www.colombia-sa.com/musica/musica-fr.html>. Voir aussi Tompkins, W. D., dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, v. 2, p. 496.

³ Cf. App, Lawrence J., dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, v. 2, p. 411.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE :

La *cumbia* est principalement monodique avec percussions pouvant être accompagnée de flûtes et clarinettes traditionnelles « et dans les années 1940, elle se développera pour faire place à des orchestres plus étoffés.¹ »

Voix, aérophones (*flauta de millo*, *gaïta*, clarinette), cordophones – rarement utilisés, surtout dans les bandes – (piano [clavier], guitare, basse), membranophones (*tambora*, *tamborita*), idiophones (*guache*, *guasá*, *maracón*, *carángano*).

12. FESTEJO

ZONE : Pérou (côte centrale Pacifique)

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Le *festejo* figure parmi les manifestations principales de la côte centrale péruvienne². Bours le décrit comme étant une danse « assez érotique, qui a été créée par les Afro-Américains vivant dans les faubourgs de Lima, dès le XVII^e siècle.³ »

Selon Tompkins : « *Considerable metric variety and even simultaneous use of two different meters can be found, but the underlying meter is essentially 6/8 with a stilted iambic rhythm.*⁴ »

b) Sources électroniques

« Rythme érotique-festif représentatif du métissage noir péruvien existant à Lima et à Ica (...) son rythme est vif, dans un mesure de 6/8. Sa 'fuga' possède une antiphonie de

¹ Bours : *Op. Cit.*, p. 123.

² Cf. S. Baca, dans *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*, Malonga, Alpha Noël et Kadima-Nzuji, Mukala (dir.), Festival panafricain de musique 2007/L'Harmattan, Paris, 2007, p. 293.

³ Bours : *Op. Cit.*, p. 153.

⁴ Tompkins, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 496.

soliste et chœur. L'orchestre est composé de guitare, cajón, quijada [mâchoire d'âne] et palmas. [notre trad.]¹ »

c) Musiciens interrogés

100% : genre afro-péruvien. 100% : la tradition se maintient et évolue. 76% : fusion avec des instruments de Caraïbes.

HISTOIRE :

Nous trouvons, dans le site *De Arte y Cultura* : « Le festejo fut créé par les habitants noirs amenés à Lima depuis l'Afrique (Congo, Angola et Mozambique) [...]. Au fil des années, le festejo péruvien a subi des variations quant au matériau instrumental utilisé (...), ses vrais pas [chorégraphiques] ont disparu (...) [notre trad.]² » et la chorégraphie a dû se renouveler puisant dans d'autres danses. « La musique se déroule suivant une mesure de notes de quatre par quatre [apparemment, quatre pulsations], le rythme est continu et esthétiquement sensuel grâce aux coups de cajón et de mâchoire d'âne, cajita (...), congas et bongó. »³.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : toute occasion (festivités populaires, réunions sociales).

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (saxophone, flûte, clarinette), cordophones (guitare), percussions (*cajón*, *cajita*, mâchoire d'âne, [idiophones], *congas*, *bongós* [membranophones]).

13. *FREVO*

ZONE : Brésil (nord-est, dans l'État du Pernambuco)

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

¹ Gilbonio, Luis (28 mai 2010), dans <http://www.festjoperuano.com>. Voir aussi Jiménez, Paco (date non spécifiée), dans www.pacoweb.net [notre trad.]. Le même texte apparaît dans les deux sources. Cependant, nous ne pouvons pas déterminer quel est le texte originel.

² <http://www.dearteycultura.com/el-festejo>

³ *Ibid.*

À Recife « outre le *maracatu* (...), la musique de carnaval la plus typique est le *frevo* (mot dérivé de *ferver*, qui signifie “bouillir”), danse de la fin du XIX^e siècle issue, selon certains, de la polka-marche des fanfares militaires au rythme binaire syncopé, frénétique et contagieux.¹ » Dans le même registre de cette citation de Béhague, Bours publie ceci :

Le frevo est un genre musical créé dans le Nord-Est du Brésil au début du XX^e siècle^[2]. Un musicien, par ailleurs directeur de l'orchestre de la brigade militaire de Pernambuco, a transformé une musique de marche-polka en un rythme plus rapide et plus syncopé, créant ce qu'il a appelé le frevo (...). Il semble que la capoeira ait eu une influence déterminante sur la naissance du style, notamment parce que les danseurs de capoeira ouvraient les défilés et les parades des fanfares (...) Les cuivres, clarinettes et tambours furent les premiers instruments du frevo.³

Larry Crook note trois types de *frevo* : le *frevo da rua* (« *frevo* de la rue » basé sur des bandes instrumentales de type « militaire »), le *frevo de bloco* (plus lent, avec chœur de voix féminines et instruments « doux » : flûte, *bandolin*, *cavaquinho*, etc.) et le *frevo-cancão* (« *frevo*-chanson », chanson avec soliste et refrain)⁴.

b) Sources électroniques

Le *Dicionário Cravo Albin da Musica Popular Brasileira*, dans sa version en ligne, évoque la catégorisation du *frevo* quant à ses diverses traditions, après avoir proposé des détails historiques :

Le mot est une expression populaire plus ancienne qui vient de « *ferver* » et, par détournement, « *frever* », synonyme de fête animée, chaude (...) En tant que genre musical, il n'est pas du folklore, contrairement à ce que beaucoup supputent. C'est en réalité un genre de musique populaire. Pour Edson Carneiro, ethnologue et folkloriste, il est nécessaire de distinguer le *frevo*-musique du *frevo*-pas de danse (...). Toujours selon E. Carneiro, “le *frevo* dérive de formes musicales du début du XX^e siècle, telle la *habanera* ou le *maxixe*, musiques semi-érudites (...)” [notre trad.].⁵

¹ Béhague, Gérard : *Musiques du Brésil. De la cantoria à la samba reggae*, Cité de la musique/Actes Sud, 1999, p. 119.

² Ou « *in the late 1800s* » selon Larry Crook, se référant au cas particulier du *frevo da rua* (« *frevo* de la rue »). Cf. Crook, Larry : « Brazil : Northeast Area », dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 336.

³ Bours, Étienne : *Op. Cit.*, p. 159-160.

⁴ Cf. Crook, Larry, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 336-337.

⁵ <http://www.dicionariompb.com.br/frevo/dados-artisticos>

HISTOIRE :

De nouveau, le Dictionnaire *Cravo Albin* signale :

Le mot frevo fut publié pour la première fois le 9 février 1907, dans une note du (...) *Jornal Pequeno*, de Recife, se référant à une répétition du club *Empalhadores do Feitosa*, du quartier du *Hipodromo* (...).

Au début le frevo n'avait pas de paroles (...), était seulement une musique de défilé presque martiale des rues de Recife (...). Vers 1905, la *marcha pernambucaine*, appelée plus tard *marcha-frevo*, évoluait vers ce qui allait s'appeler *frevo-de-rua* [frevo de la rue]. Avec la concurrence des *marchas* et *sambas* des carnavales répandues grâce à la radio dans les années 1930, est né le besoin de mettre des paroles aux frevos, dérivant (...) vers une nouvelle forme, le *frevo-canção*. [notre traduction et italiques]¹.

Bours nous renseigne que le *frevo*, « musique associée au carnaval dans l'État de Bahia » s'est modernisé (« électrifié ») dans les années 1950.²

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (clarinette, saxophone, flûte, harmonica, cuivres), cordophones (guitare, *cavaquinho*), percussions (*pandeiro*, caisse claire, *surdo*).

14. GAÏTA DE FURRO³

ZONE : Venezuela (État du Zulia, dans le nord-ouest).

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Dans l'*Enciclopedia de la Música en Venezuela*, Ricardo Sandoval résume des données non seulement rythmiques mais aussi formelles et mélodico-harmoniques :

¹ <http://www.dicionariompb.com.br/frevo/dados-artisticos> [notre traduction] : « *Por volta de 1905, a marcha pernambucana, depois chamada de marcha-frevo, evoluiu para o que passou a se chamar frevo-de-rua. Com a concorrência das marchas e sambas carnavalescos divulgados pelo rádio a partir da década de 1930, passou a surgir a necessidade de se colocar letra nos frevos, derivando então para uma nova forma, o frevo-canção.* »

² Bours : *Op. Cit.*, p. 160.

³ La dénomination de « furro » provient du nom du membranophone à frottement spécifique de genre musical dont le nom est « furro » ou « furruco ». Cela le distingue de la *gaïta de tambora* que nous voyons tout de suite après.

Du point de vue formel, la gaïta traditionnelle a une structure de strophe-refrain, le premier étant chanté par un soliste et le second par un chœur (...). La base rythmique la plus généralisée pour la gaïta de furro est celle de 6x8, mais des versions anciennes en mesure de 2x4 sont nombreuses. Du point de vue harmonique et mélodique, chaque gaïta représente une composition particulière, tel que démontré par le vaste répertoire existant dans ce genre. [notre trad.]¹.

b) Sources électroniques

Voici un texte de León Magno Montiel, extrait de l'article « La Gaita es nuestra Alma Sonora » du site *El Escaparaté*, spécialisé en musique de l'État vénézuélien du Zulia, nous fournissant des renseignements historiques et conceptuels sur la *gaïta de furro* :

Le mot gaïta apparut au 12^e siècle, dans la communauté allemande parlant le gothique (...). Selon le linguiste catalan Joan Corominas, dans son “Diccionario etimológico de la lengua castellana” (1962), la première signification du vocable “gaits” est “peau de chèvre”. Puis il a commencé à être attribué à des formes musicales européennes. En Écosse, la gaïta est la musique traditionnelle des *Highlanders* (...) La gaïta est un instrument à vent (...). En Espagne, la gaïta [en tant qu'instrument] est présente dans deux régions : en Galice, où elle apparaît dans des fêtes populaires, et en Asturias, liée aux fêtes patronales, où elle s'exécute accompagnée par la percussion zambomba (...), le prédécesseur africain du furro zuliano. Au 16^e siècle, la gaïta passa en Amérique (...). Bien que le mot soit le même, les formes musicales designées sont différentes.

Au Venezuela, la gaïta est née dans le bassin du Lac Coquivacoa (...). C'est un chant de métissage, amalgame des tambours africains avec la langue de Cervantes et le vécu de l'homme wayuú et du añú. Jouée en mesure 6/8, comme presque toute la musique africaine, la gaïta a une haute composante percussive : parmi ses cinq instruments originaires de base, quatre émettent des sons par des coups ou frappes (...). Les voici : la tambora (un membranophone d'une seule pièce), le furro (un membranophone à friction parent de la zambomba africaine (...)) ; la charrasca, un cylindre en métal (...); et les maracas (...). Le support harmonique incombe à un cordophone, le cuatro [notre trad.]².

c) Musiciens interrogés

100% : genre vénézuélien (État du Zulia), festif. 62.5% : mesure de 6/8. 100% : cuatro, guitare, tambora, furrucó. 44% environ ajoute : basse, piano. 100% : le genre se maintient et évolue.

HISTOIRE (voir définition)

¹ Sandoval, Ricardo, dans *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, Peñín et Guido (dir.), vol. 1, Fundación Bigott, Caracas, 1998, p. 633.

² Montiel, León Magno (26 février 2012), dans <http://www.escaparaté.com.ve/2012/02/la-gaita-es-nuestra-alma-sonora/>

CONTEXTE D'EXÉCUTION : normalement en décembre, associée aux festivités de Noël, bien qu'elle soit jouée aussi le reste de l'année.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (clarinette, trompette, trombone), cordophones (*cuatro*, guitare, basse ou contrebasse), percussions (*tambora de gaïta*, *tamborita*, *furruco* [membranophones], *güira*, *charrasca*, *maracas* [idiophones]).

15. GAÏTA DE TAMBORA

ZONE : Venezuela (État du Zulia, dans le nord-ouest).

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Ricardo Sandoval présente le texte ci-dessous :

C'est une tradition nettement vénézuélienne cultivée dans les villages de la côte sud du Lac de Maracaibo. Elle est constituée d'un refrain fixe qui donne le nom à la pièce (...). Ce genre de gaïta est accompagné par deux tambours appelés *tambora* et *tamborito* (...). À ceux-ci on ajoute une maraca de grande taille qui marque les pulsations de la mesure binaire qui oriente cette gaïta. Tel que l'on peut le déduire, cette gaïta n'a pas de support harmonique pour le chant. C'est une pratique courante d'incorporer au groupe instrumental une clarinette qui 'flore' [orne] mélodiquement les chœurs et effectue des interludes appelés localement 'revoleos'. Les gaïtas de *tambora* sont jouées dans des parcours de rue ou dans des maisons de familles pendant les mois de décembre et janvier [notre trad.]¹

b) Sources électroniques

Aussi, dans *El Escaparate*, Deivid Fuenmayor, publie l'article « Gaita de Tambora – Sonidos Venezolanos ». Il dit que la *gaïta de tambora* est jouée « avec deux tambours connus sous le nom de *tambora*, avec membranes dans les deux extrêmes (...) et *tamborito* (...) [,] le premier ayant un accordage grave, étant de plus grande taille [notre trad.] »², le *tamborito* étant plus grand et plus aigu. « D'autre part, on lui ajoute une maraca, elle aussi de grande taille (...), dont la fonction est celle de marquer les mesures [les temps] de la

¹ Sandoval, Ricardo : *Op. Cit.*, p. 633-634.

² Fuenmayor, Deivid (6 mai 2010) : <http://www.elescaparate.com.ve/2010/05/gaita-de-tambora-sonidos-venezolanos/>

pièce »¹. Tel qu'affirmé par Sandoval, Fuenmayor parle aussi de la quasi absence d'instruments harmoniques, utilisant à l'occasion la clarinette qui développe des interludes connus comme '*revoleos*'. « Il est nécessaire de remarquer que c'est un rythme binaire que l'on écrit en 2/2 (...) ou en 2/4 (...) »².

CONTEXTE D'EXÉCUTION : principalement pour les fêtes à Saint Benoît (décembre-janvier).

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (clarinette), cordophones (cuatro – pas souvent), percussions (*tambora*, *tamborito*, *maracas*).

16. *GUARANIA*

ZONE : Paraguay et nord-est de l'Argentine.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Dans son dictionnaire thématique, Étienne Bours explique :

Au Paraguay, lorsqu'on joue la polca ou le rythme du galop au ralenti, on joue un style né des compositions de José Asuncion Flores et du parolier Manuel Ortiz Guerrero et qu'on appelle guarania. Ce genre est devenu partie intégrante des expressions de type traditionnel tant au Paraguay que dans le nord de l'Argentine. C'est un style souvent romantique qui se veut musique nationale du Paraguay. La guarania est une pièce idéale dans le répertoire des harpistes virtuoses du Paraguay³.

Nous voyons ici qu'il y a déjà un lien entre la *guarania* et la *polca* (cette dernière expliquée plus tard). La *guarania* est souvent composée en mode mineur ayant la même dualité binaire-ternaire (sesquialtère)⁴.

b) Sources électroniques

Selon Luis Szarán, la *guarania* est une « chanson populaire urbaine » :

¹ Fuenmayor, D. : *ibid.*

² Fuenmayor, D. : *ibid.*

³ Bours : *Op. Cit.*, p. 179.

⁴ T. Watkins, dans Olsen et Sheehy : *Op. Cit.*, p. 460.

Suite à des essais successifs, le jeune compositeur paraguayen José Asunción Flores créa la guarania en 1925. Il s'agit d'une chanson au caractère sentimental (...). Aux débuts des années 1920 les musiciens paraguayens cherchaient la façon d'écrire la polca [du Paraguay] sur la partition. Les quelques musiciens érudits étaient italiens ou espagnols et ne pouvaient pas capter le rythme syncopé et la polyrythmie, propres à la musique paraguayenne. Flores expérimenta avec la polca *Maerapa reikuase*, de Rogelio Recalde, en la jouant avec des mouvements lents – afin de faciliter sa lecture – avec les musiciens de la Bande de la Police de la Capitale. Par ce moyen il trouva un chemin pour de nouvelles formes d'expression. Les trois premières créations officielles apparurent en 1928 (...) [notre trad.]¹.

c) Musiciens interrogés

100% : genre du Paraguay, lent, mélancolique.

HISTOIRE :

Szarán ajoute d'autres renseignements d'ordre historique : « En 1945 le gouvernement du Paraguay lui conféra le statut de Musique Nationale par un décret du Pouvoir Exécutif. À partir de 1950, José Asunción Flores initia le chemin vers la dite 'hiérarchisation' de la guarania, écrivant des œuvres symphoniques comme *Mburicaó*, *María de la Paz*, *Pyhare pyte* et *Ne rendape ayu*.² »

CONTEXTE D'EXÉCUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, cordophones (harpe, guitare), percussions (*bombo*).

17. GUASA ET MÉRÉNGUE VÉNÉZUÉLIEN³

ZONE : Venezuela.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

¹ Szarán, Luis : <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DiccID=329>

² Szarán, Luis : *ibid.*

³ Nous clarifions que la *guasa* et le *méringue* vénézuélien possèdent les mêmes structures rythmiques.

Dans l' *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, Cristóbal Soto aborde les origines ainsi :

Les références musicales les plus anciennes que l'on a du méréngue au Venezuela sont des partitions de « danza-méréngue » de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans le bassin de la mer Caraïbe, est fréquent le phénomène de transformation de la contredanse, d'origine européenne (...), en genres locaux appelés danza (...). Ces danzas furent à la fois à l'origine de [autres] genres importants de musique populaire (par exemple, le danzón et le son cubains) [notre trad.]¹.

Soto ajoute une citation de José Antonio Calcaño :

« L'élément africain prit une part importante dans la formation de notre musique créole, car à lui on doit notre combinaison rythmique d'un "triolet" et d'un "duolet" (commun aussi dans d'autres parties de l'Amérique latine), fut-elle produite lorsque les noirs chantaient les mélodies basques ou indiennes à cinq temps, ou bien fut-elle parvenue depuis les côtes du continent noir [notre trad.]² »

Il cite également Vicente Emilio Sojo, qui cherche les racines chez les Basques. Ces derniers « ont apporté le zorcico, leur danse régionale au rythme compliqué, afin de donner (peut-être) l'origine à notre méréngue. [notre trad.] »³. Ce « rythme compliqué » mentionné par V. E. Sojo est sans doute le cycle métrique (voire la mesure) de cinq temps caractéristique du zorcico basque. En ce sens, C. Soto signale la préférence des compositeurs et interprètes pour l'usage de la mesure de 5/8⁴. Dans le même ordre d'idées, Sandoval explique que

La structure rythmique de la guasa combine une complexe polyrythmie où l'accompagnement présente une mesure de 5x8, tandis que dans la mélodie s'alternent des brèves syncopes et pieds binaires de croches et triolet dans le cas où l'on écrit en 2x4. La fulía est très semblable dans cet aspect, car elle combine aussi des pieds binaires de croches avec accompagnement en 5x8 (...) La guasa et la fulía semblent avoir une parenté très proche (...) Ces deux rythmes populaires ont précédé le méréngue. [notre trad.]⁵.

b) Musiciens interrogés

¹ Soto, Cristóbal, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, v. 2, p. 220.

² J. A. Calcaño (*Contribución al Estudio de la Música en Venezuela*, p. 88), cité par Soto, Cristóbal : *Op. Cit.*, p. 220.

³ V. E. Sojo (« Lettre au poète Carlos Augusto León », p. 4), cité par Soto, dans Peñín et Guido : *Op. cit.*, p. 220.

⁴ Cf. Soto, Cristóbal, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, p. 220, 223.

⁵ Sandoval, Ricardo, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, vol 1, p. 694

80% : insistance sur la mesure en 5/8. 20% : double écoute, en 5/8 ou 2/4, disant que la première possède un « meilleur *groove* ». 100% : instrumentation : cuatro, güiro, piano, maracas, basse, voix, guitare, mandoline.

HISTOIRE (voir définitions ci-dessus)

CONTEXTE D'EXÉCUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (clarinette, flûte), cordophones (*cuatro*, guitare, mandoline), percussions (tambour – divers membranophones – *maracas*, *charrasca*).

18. *HUAYNO* (OU *HUAIÑO*, *WAYNO*, *WAYÑO*, *WAYÑU*)

ZONE : Andes du Pérou et d'autres régions (Équateur, Bolivie, Chili et Argentine).

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Lisa Shaw et Stéphanie Dennison disent :

The most prominent mestizo Andean song form by far has been the huayno (to use the most common term, through it is often called wayñu in Bolivia and sanjuanito in Ecuador). Huayno adapts native tonal structures and the pentatonic scale to a European format, allowing the incorporation of indigenous oral storytelling strategies, whether the song is in Quechua or Spanish (or, as is often the case, both at once)¹.

Nous réservons des observations quant à l'assimilation du *sanjuanito* équatorien à la dénomination du *huayno*. Il s'agit de deux configurations rythmiques apparemment différentes, bien qu'elles puissent appartenir à une même famille, vu leur relative ressemblance.

Nous citons encore Bours :

Le huayno est une danse de couple qui existait déjà bien avant l'arrivée des Espagnols et qui est encore extrêmement populaire à travers tout le Pérou, avec des différences régionales. Toute musique qui n'est pas liée à des cérémonies est désignée sous le terme huayno. Il s'agit de rythmes populaires, appartenant à une catégorie de musique qui évolue

¹ Shaw et Dennison : *Pop culture Latin America! Media, arts, and lifestyle*, 2005, p. 34.

vite, en fonction des tendances contemporaines mais en restant le reflet de la forme traditionnelle (...). Le Pérou compte au moins douze styles différenciables du nord au sud; sans oublier que chaque région connaît un huayno métis, chanté en espagnol, et un huayno indien, chanté en quechua¹.

b) Sources électroniques

Dans Wikipedia (consultation exceptionnelle) nous trouvons deux textes :

(...) genre musical et danse andine d'origine incaïque Péruvienne, diffusé parmi les pays andins qui faisaient partie du Tahuantinsuyo, principalement au Pérou et en Bolivie mais aussi au nord argentin et chilien. Le nom de cette danse provient du mot quéchua 'huayñunakunay' qui signifie danser en se prenant les mains. (...) C'est une danse de couple mixte indépendant (...) [notre trad.]².

Et puis :

*[The huayno] is practiced by a variety of ethnic groups, including the Quechuas and Aymaras. The history of Huayño dates back to the colonial Peru as a combination of traditional rural folk music and popular urban dance music. High-pitched vocals are accompanied by a variety of instruments, including quena (flute), harpe, siku (panpipe) accordion, saxophone, charango, lute, violin, guitar, and mandolin. Some elements of huayño originate in the music of the pre-Columbian Andes, especially on the territory of former Inca Empire. Huayno utilizes a distinctive rhythm in which the first beat is stressed and followed by two short beats*³.

Paco Jiménez répertorie quarante-neuf variantes du huayno et définit celui-ci comme suit :

C'est la danse principale des Andes péruviens. Il existe nombreuses variantes prenant leur propre caractère selon la région adoptant d'autres formes : Tunantada, Huaylas, etc... C'est [une danse] à couple détaché et elle était antérieure à la conquête. Cependant, il faut souligner la différence entre le Huayno métis actuel et le Wayno indigène, ce dernier étant plus fidèle à l'original. En Bolivie, il acquiert le nom de Huayño, avec des caractéristiques différentes qui lui sont propres. [notre trad.]⁴

c) Musiciens interrogés

100% : genre partagé dans les Andes. 66.6% : festif ou mélancolique, selon le style.

83.3% : le genre se maintient et se fusionne notamment avec la *cumbia* colombienne.

¹ Bours : *Op. Cit.*, p. 201.

² <http://es.wikipedia.org/wiki/Huayno>

³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Huayño>

⁴ Jiménez, Paco : *ibid.*

HISTOIRE :

Nous voyons que le *huayno* pourrait prendre le statut d'« ancestral » : bien qu'il soit, depuis quelques siècles, un genre métissé, son existence en tant que telle semble remonter, selon les sources, à la période précolombienne. Raúl R. Romero (se référant également à Josafat Roel Pineda, 1959) estime que le développement du *huayno* aurait eu lieu pendant la période coloniale¹.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE :

Bours nous dit, à propos du *huayno* :

Le chanteur est souvent accompagné par une sorte de fanfare de rue (Banda Filarmónica) où des instruments aussi divers que saxophone, violon, clarinette, flûte, mandoline, guitare et harpe peuvent intervenir (...). Les Indiens ont joué leurs mélodies sur des instruments importés. Tous les instruments à cordes viennent d'Espagne ou ont été inventés après la colonisation (notamment le *charango*).²

Nous rappelons que, ayant une origine et un esprit indigène incaïque (quechua et aymara), le *huayno* possède une certaine influence espagnole, ce qui lui a donné un statut de musique métissée (démarches harmoniques, usage du vibrato, etc.). Voici les familles organologiques : voix, aérophones (*quena*, *sikus* [*zampoña*, *rondador*, *toyo*]), cordophones (*charango*, harpe, mandoline, guitare, *requinto*, *bandurria*, violon), percussions (*bombo*, grelots).

19. et 20. JOROPOS (variantes I et II)

ZONE : Venezuela et plaines de l'est de la Colombie.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

¹ Romero, Raúl, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 477.

² Bours : *ibid.*

Dans la *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, Sandoval clarifie l'étymologie du terme : « Joropo est une dérivation du mot arabe xārop, qui se traduit par jarabe, sirop ou hydromel [notre trad.]¹ » Puis, il ajoute :

Quand on écrit un joropo, quelques musiciens optent pour le faire en 3/4, d'autres en 6/8 et d'autres écrivent "3/4 (6/8)"². À première vue le problème ne réside pas dans la quantité de croches par mesure (six) mais dans l'accentuation de ces dernières (...). Au cours des dernières années, quelques musiciens populaires ont différencié deux schémas rythmiques du joropo (...) en s'y référant comme "à 3" et "à 6", ou même, "en 3x4" et "en 6x8". Si nous groupons les rythmes en mesures de six croches nous noterons que le cuatro et les maracas maintiennent des patrons en 6x8, tandis que la basse présente une accentuation en 3x4. Ici on observe clairement que la structure rythmique basique du joropo est la résultante de la superposition des deux mesures. Cela veut dire que dans une même mesure coexistent le 6x8 et le 3x4 simultanément (...). Cette superposition de mesures est d'héritage hispanique et par conséquent elle apparaît aussi dans d'autres genres musicaux américains [notre trad.]³

Une autre citation de Ramón y Rivera, cette fois-ci par Sandoval, clarifie : « Une exécution bi-rythmique peut se présenter en deux sens : horizontal et vertical. Une exécution bi-rythmique horizontale se produit par alternance constante des rythmes binaire et ternaire, tel qu'effectué dans la succession (6/8 + 3/4) [notre trad.]⁴ ».

Sandoval, lui-même musicologue et détenteur-interprète des musiques populaires vénézuéliennes, nous fournit son point de vue personnel :

Ainsi on pourrait conclure que la forme la plus juste pour écrire le joropo serait, donc, celle qui conjugue les deux mesures [de] 3/4 (6/8) ou 6/8 (3/4). Cependant, personnellement, je préfère réserver l'usage distinctif des marques métriques 3/4 ou 6/8 pour différencier les schémas présents dans la musique du joropo (...) [notre trad.]⁵.

Nous sommes du même avis. C'est pour cette raison que pour les propos de notre étude typologique nous faisons également la distinction entre deux types de joropo.

b) Sources électroniques

Claudia Calderón décrit le *joropo* comme « expression d'art populaire en évolution permanente (...) intégrant de la poésie, du chant, de la musique et de la danse dans un

¹ Sandoval, Ricardo, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, p. 39.

² Nous ajoutons les guillemets.

³ Sandoval, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, p. 72-73

⁴ Ramón y Rivera : 1980 (page non spécifiée), cité par Sandoval, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, p. 73.

⁵ Sandoval, Ricardo, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, p. 39.

système de créativité improvisatoire sur des structures établies et des paramètres stylistiques définis [notre trad.]¹ » Calderón rappelle les origines du *joropo*, les situant dans « les musiques ibériques du XVII^e et XVIII^e siècles, tels le Fandango, les Folías, Peteneras, Jotas et Malagueñas andalouses (...) [notre trad.]² »

Dans le contexte colombien, on constate la définition suivante, extraite de *Colombia-SA*: « Le joropo : genre musical au rythme rapide qui prévaut dans les plaines orientales. Musique généralement accompagnée de chansons à couplets et corridos. Existe également le zapateo, apparenté au flamenco. Le joropo est joué avec le cuatro, la harpe et les capachos (petites maracas).³ »

c) Musiciens interrogés

71% : genre vénézuélien. 29% : genre vénézuélien et des plaines colombiennes. 100% : caractère festif. 57% : mesure en 3/4 ou en 6/8. 43% : mesure en 6/8.

HISTOIRE :

En ce qui concerne l'origine, Manuel Antonio Ortiz nous dit, dans la même *Enciclopedia de la Música en Venezuela* :

La dénomination de fandango, que l'on donne encore au joropo dans quelques endroits de la campagne vénézuélienne, nous indique sa parenté espagnole. En ce sens, Ramón y Rivera nous dit: « Il est indéniable que certaines danses espagnoles, probablement le fandango, apportèrent la figure du “galanteo” amoureux (...) [notre trad.] »⁴.

Ortiz ajoute que le joropo « a aussi reçu de l'Europe l'apport de la valse, que nous voyons dans le valsé du joropo »⁵ et que, également, « le fandango va donner naissance, au Mexique, au jarabe et, au Venezuela et en Colombie, au joropo.¹ »

¹ Calderón, Claudia : « El Joropo » : <http://www.pianollanero.com/joropo.html> Voir aussi, *Op. Cit.*, « *Sobre la dialéctica entre el golpe corrido y el golpe de seis. Tipología rítmica, armónica y estructural de los golpes llaneros* » : http://www.pianollanero.com/Articulos/dialectica_golpes.html (1990, 1997).

² Calderón, Claudia : *ibid.*

³ <http://www.colombia-sa.com/musica/musica-fr.html>.

⁴ Ortiz, Manuel Antonio, dans Peñín et Guido (dir.) : 1998. Vol. 2, p. 69. Citation de Luis Felipe Ramón y Rivera : *El joropo, baile nacional de Venezuela*, Caracas, Min. de Educación, 1953, p. 13.

⁵ Ortiz, Manuel Antonio, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, p. 69.

Puis, Rafael Salazar : « Ainsi notre joropo trouve dans le fandango son origine afroaméricaine, avec très peu d'apports indigènes et une grande force andalouse. [notre trad.]² » Aussi, Sandoval fait un lien semblable : « Aussi on considère le fandango comme le genre antécédent le plus ancien du *son* mexicain.³ »

CONTEXTE D'EXÉCUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE (à part la voix) :

Dans les plaines vénézuéliennes et colombiennes : cordophones (harpe – à cordes de nylon ou de métal, selon la région – cuatro), percussions (maracas [idiophones]).

Dans le nord-est du Venezuela : cordophones (cuatro, mandoline, *bandola* orientale), percussions (*maracas* [idiophone]), tambour [membranophone], *marímbula* [lamellophone]).

21. LANDÓ

ZONE : côte Pacifique du Pérou

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

E. Bours : « Le lando est une sorte de ballade lente chantée par les Afro-Péruviens. Il est pour eux ce que le son est pour les Cubains, une chanson dont les origines viennent d'un subtil mélange d'influences espagnoles et africaines. Le lando découle peut-être d'une danse venue d'Angola, le lundu qui a d'ailleurs influencé la danse brésilienne du même nom.⁴ »

William D. Tompkins explique qu'il s'agit d'un genre afro-péruvien ayant une rythmique différente et plus complexe que le *festejo*. Tant la chorégraphie que le rythme

¹ Ortiz, Manuel Antonio : *ibid.*

² Salazar, Rafael : *Del Joropo y sus andanzas*, Ediciones Disco Club Venezolano, Caracas, 1992, p. 17.

³ Sandoval, Ricardo, dans Peñín et Guido (dir.) : *Op. Cit.*, p. 31 [notre trad.].

⁴ Bours : *Op. cit.*, p. 253.

originel ne sont pas retraçables. On attribuerait au guitariste Vicente Vásquez Díaz l'invention du rythme actuel fondé sur des syncope dans six unités par cycle ou mesure (4+2/4). L'accentuation principale se fait sur la première et la cinquième noires, avec comme accentuation mineure le troisième temps¹.

b) Sources électroniques :

Paco Jiménez renforce les données historiques :

Il a un rythme très complexe accompagné principalement par le Cajón et les bourdons [cordes graves] de la guitare créole. [C'est une] évolution du Lundú qui était une danse angolaise de cérémonie nuptiale, apportée par les esclaves noirs, et dans laquelle était recréée une pantomime de l'acte copulatoire, finissant par un coup de bassin contre bassin. Plus tard, il s'est popularisé sous le nom de *Lundero*, dans la villa de Santiago de Miraflores de Saña, province de Lambayeque, donnant naissance (...) au Tondero. Tandis qu'à Lima, il évolue, donnant lieu à la Zamacueca, [celle-ci] rebaptisée par Abelardo Gamarra, en 1879, comme Marinera [notre trad.]²

Le site de *Inka Perú Suecia* nous fournit les mêmes renseignements concernant l'origine angolaise et la cérémonie originelle en tant qu'hommage à la fécondité (« m'lemba »). Il est ajouté également que, sous le nom de lundú, cette danse est arrivée au Pérou vers la fin de l'an 1500³.

c) Musiciens interrogés

100% : genre afro-péruvien, tempo lent, modéré, sensuel. 100% : le genre se maintient, évolue et se fusionne avec des percussions caribéennes.

HISTOIRE : voir définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (saxophone, clarinette), cordophones (guitare, contrebasse ou guitare basse), percussions (*cajón*, *quijada* [mâchoire d'âne], cloche à vache).

¹ Cf. Tompkins, William David, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, vol. 2, p. 497-498.

² Jiménez : *ibid* (<http://pacoweb.net/Danzas/ritmoL.html>).

³ Cf. <http://inkaperu.se/dlando.asp>

22. MAPALÉ

ZONE : Colombie (côte nord).

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Abadía Morales expose deux « théories » sur l'origine de ce genre : en premier lieu, le *mapalé* étant le nom d'un poisson, sa pêche et sa préparation étaient accompagnées par des « chants et rythmes de tambour (...) qui recevaient le même nom que le poisson. [notre trad.].¹ » Il ajoute que le caractère frénétique que cette danse a actuellement « indique qu'elle s'est transformée d'une activité de travail en une réjouissance de caractère sexuel »². Selon une deuxième hypothèse, remise cependant en cause par l'auteur, le *mapalé* aurait découlé de la *cumbia* par l'intermédiaire du *porro*³ (genre non inclus dans notre étude).

b) Sources électroniques

Site *Turismo Barbosa*, dans la section de musique colombienne :

Danse érotique avec laquelle on célèbre la pêche du [poisson] *mapalé*. Il est dit que cette danse est née comme chant et danse de travail des pêcheurs (...) accompagnée de tambours, comme divertissement dans la nuit (...). Le *mapalé* est une danse qui représente la rencontre érotique entre l'homme et la femme. Les danseurs bougent de façon exaltée et accélérée (...), suivant le rythme de la musique, lequel est assez rapide. Il s'agit d'une danse afro-colombienne qui apparut dans la côte caraïbe [colombienne] (...) [notre trad.].⁴

Site de *Danzas Jocaycu* :

Dans ses origines [le *mapalé*] fut une danse de travail exécutée dans la nuit et animée avec des jeux de tambours **yamaró** et **quitambre**, les paumes des mains et le chant. Ultérieurement, il s'est produit une transformation de sa thématique, lui attribuant une emphase de joie avec un caractère sexuel (...) [notre trad.].⁵

¹ Abadía Morales, Guillermo : *Compendio General de Folklore Colombiano*, Biblioteca Banco Popular, Bogotá, 1980, p. 204.

² Abadía Morales, Guillermo : *Op. Cit.*, p. 205.

³ Abadía Morales : *ibid.*

⁴ <http://turismobarbosa.galeon.com/productos1274676.html> [notre trad.].

⁵ <http://www.danzasjocaycu.com/danzas-colombianas.html> [notre trad.].

Site de *Colombia Viva* (groupe de danses folkloriques colombiennes au Danemark) : « En l’observant aujourd’hui, tout indique que [le mapalé] s’est transformé d’une activité laborale à une extase de caractère érotique. La façon dont il est dansé aujourd’hui diffère de ce qui est raconté par les chroniqueurs.¹ »

Dans *Colombia-SA* : « Il est d’origine africaine et est dansé principalement sur la côte atlantique et sur les bords du fleuve Magdalena. De tendance ludique, il est caractérisé par un rythme accéléré et un constant battement des mains.² »

HISTOIRE :

Lawrence J. App, cite Bonnie Wade dans la définition du *mapalé* : « *Accounts from the 1700s emphasized the fast rhythm and “frantic” drumming of the mapalé and the erotic nature of the choreography* (Wade 1993 : 89-90).³ »

CONTEXTE D’EXÉCUTION : voix, membranophones (*tambor alegre, tambor llamador, guache, maracón*).

23. MARINERA

ZONE : côte Pacifique du Pérou.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Tout comme la *milonga* et le *tango*, qui sont apparentés à la *habanera* hispano-cubaine, la *zamba* argentine et la *cueca* chilienne ont pour origine une danse péruvienne appelée *zamacueca*. La *marinera*, elle aussi péruvienne, aurait également une parenté historique avec la *zamacueca*. En ce sens, Isabelle Leymarie dit : « Vers 1824, la

¹ <http://www.colombia-viva.dk/side12.html>

² <http://www.colombia-sa.com/musica/musica-fr.html>

³ Wade, Bonnie (1993, p. 89-90), cité par App, L. J., dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 405.

zamacueca est exportée par des soldats péruviens au Chili et en Argentine. Baptisée *cueca* au Chili (puis au Pérou) et *zamba* en Argentine, elle survit encore dans les quartiers populaires de Lima et les régions du sud »¹. Pour sa part, Isabel Aretz affirme que les *cuecas* chilienne et argentine ont été adoptées au Pérou sous le nom de *marinera*².

Dans Bours, nous trouvons :

Anciennement *zamacueca*, puis *resbalosa*, *mozamala* et même *chilena*, la *marinera* est une forme de danse d'origine côtière au Pérou. Le mot *marinera* fait référence à la mer et aux batailles navales de l'histoire du Pérou. (...) Il existe plusieurs styles de *marineras*. Sur la côte, il s'agit d'une musique *criolla*, c'est-à-dire une musique composée d'éléments espagnols et afro-caribéens. Encore que musicalement parlant, les influences espagnoles semblent dominer. On parle de ressemblance avec la *jota* ou le *fandango*. Les apports africains sont plutôt décelables dans la pratique, dans l'esprit, dans les mouvements. C'est une danse métissée, danse de parade amoureuse qui se pratique en agitant foulards ou mouchoirs. Les chants et la chorégraphie changent selon les régions, la *marinera* étant plus joyeuse dans le nord du pays (...). La *marinera* correspond à la *cueca* de Bolivie et du Chili et à la *zamba* d'Argentine³.

Cette affirmation, anticipant un lien généalogique entre la *marinera*, la *cueca* et la *zamba*, faciliterait alors certaines phases de notre travail typologique.

Susana Baca, chanteuse péruvienne, précise que l'on fait la distinction entre la *marinera norteña* et la *marinera limeña*. La *norteña*, danse de mouchoires, possède « trois parties, une lente où les couples font un *paseo* dans le jeu amoureux, une deuxième [où] le couple fait un *careo* et la troisième étant une *fuga alegre, festive, zapateada*. [notre trad.]⁴. Dans le même ouvrage, Baca ajoute :

La *Marinera Limeña*, appelée aussi de salon, descendante de la *Zamacueca*, [est une] danse avec musique et chant en contrepoint et participation de couples (...). Il s'agit d'une musique et d'un chant de structure compliquée (...). On l'accompagne avec deux guitares faisant un dialogue musical, un cajón et des chanteurs (...) [notre trad.]⁵

Raúl R. Romero : « *The marinera – until about 1900 known as zamacueca, chilena, mozamala, and resbalosa – is one of the most widely disseminated song-and-dance genres*

¹ Leymarie, Isabel : *Du Tango au Reggae*, Flammarion, Paris, 1996, p. 215.

² Cf. Aretz, Isabel : *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina*, Monte Ávila Editores, 1980, p. 257.

³ Bours : *Op. Cit.*, p. 277.

⁴ Baca, Susana, dans *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*, Malonga et Kadima-Nzuji (dir.), L'Harmattan, 2007, p. 292.

⁵ S. Baca, dans Malonga et Kadima-Nzuji (dir.) : *Op. Cit.*, p. 294.

in the country. Originally from coastal Peru, it is widely performed in Andean regions. In compound duple and triple meter (6/8 and 3/4)...¹ »

b) Sources électroniques

P. Jiménez : « C'est une danse provenant de la zamacueca et qui fut baptisée ainsi en hommage à la Marina Nacional Peruana, pendant la guerre du Pacifique ayant eu lieu entre 1879 et 1883, par Abelardo Gamarra pour la différencier de la Cueca chilienne (...). Au Pérou, les jaranistas, qui sont les interprètes vocaux de ce style, chantent en contrepoint [notre trad.].² » Jiménez note quinze variantes de la *marinera*.

HISTOIRE : voir les définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : festivités en général.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, cordophones (guitare, contrebasse ou guitare basse), percussions (cajón, cajita, mâchoire d'âne).

24. MILONGA³

ZONE : Argentine et Uruguay

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Dans sa définition, Étienne Bours fait le lien avec le *tango* : « Chanson traditionnelle des gauchos argentins, la milonga était une chanson grave et mélancolique de la pampa (...). Après la seconde moitié du XIX^e siècle, la milonga devient danse populaire, elle sera une des origines du tango.⁴ »

En effet, parler de la *milonga* (et de sa variante le milongón) implique mentionner la *habanera* et le *tango*. La *milonga* nous renvoie à sa généalogie : reliée à la *habanera*

¹ Romero, Raúl, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 481.

² Jiménez : *ibid.*

³ Voir aussi « *Tango* » (No. 33, p. 105)

⁴ Bours : *Op. Cit.*, p. 289.

cubaine, elle influence la naissance du tango. Tomás Olivera Chirimini signale : « En somme, la *habanera*, la *milonga* et le *milongón* sont des musiques congénères. Le *tango* serait leur cadet. Il est le condensé de la manière d'être de l'homme du Rio de la Plata.¹ »

Les liens historique et rythmique tissés entre la *habanera* et la *milonga* (ainsi qu'avec le *tango*) sont constatés auprès des informateurs ayant abordé ces genres. Tant la *milonga* que le *tango* possèdent une structure rythmique dérivée de celle de la *habanera* cubaine. José Ardevol, par exemple, nous révèle que le *tango de Cadiz* et le *tango gaditano* provenant de l'Espagne ont connu une évolution aux Caraïbes et que leur rythme est le même que celui de la *habanera*². Pour sa part, Isabelle Leymarie constate : « La *habanera*, que l'on confondit un certain temps avec la *milonga*, avait été apportée en Argentine en 1850 par des marins venus des Caraïbes. Elle constitua, avec ses syncopes, le rythme de base du *tango criollo*.³ » Leymarie poursuit : « Des troupes de zarzuela espagnoles amenèrent aussi un rythme baptisé *tango andalús*.⁴ » Les musiciens argentins sont conscients de cette filiation.

Ce rappel va également nous faciliter la catégorisation.

b) Musiciens interrogés

100% : Argentine et Uruguay. 57% : lien avec le *tango*. 42.85% : généralement festif, humoristique. 72% : deux types de milonga : *campera* ou paysanne et *urbaine* ou « *ciudadana* ». 85% : le genre se maintient et évolue.

HISTOIRE : voir définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : occasions diverses (concerts, sessions de danse).

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (flûte, clarinette), cordophones (guitare, piano, violon, contrebasse ou guitare basse).

¹ Olivera Chirimini, Tomás, dans Malonga et Kadima-Nzuji (dir.) : *Op. Cit.*, p. 218.

² Cf. Ardevol, José : *Introducción a Cuba : la música*, 1969, p. 14.

³ Leymarie, Isabel : *Op. Cit.*, p. 229.

⁴ Leymarie : *ibid.* Voir « Tango » (No. 33) pour les observations de Michel Plisson à ce sujet.

25. PASILLO

ZONE : Colombie (aussi Équateur, Panama et Venezuela)

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Guillermo Abadía Morales indique que le *pasillo* est apparu vers 1800, « lorsque la nouvelle société bourgeoise, semi-féodale (...) »¹ trouvait dans la *valse* autrichienne-espagnole-française une sorte de danse qui convenait au milieu courtois². Sous le nom de *pasillo*, cette évolution de la *valse* européenne a également gagné les groupes sociaux populaires³.

Voici les caractéristiques données par Bours :

Danse et chanson de Colombie et de l'Équateur, le *pasillo* est une sorte de valse, dérivée de la valse autrichienne, une danse de salon que les Sud-Américains ont d'abord jouée traditionnellement sur guitares, requinto (petite guitare à six cordes) et bandola (luth). C'est un style très romantique, mélancolique (...), qui se joue en formule instrumentale un peu plus rapide (en rondo).⁴

b) Sources électroniques

Site de *Danzas Jocaycu* :

[Le *pasillo*] est né au milieu du XIX^e siècle dans l'atmosphère galante de la valse, de laquelle il est dérivé. Le *pasillo* se dansait en campagne et dans les villes et ne pouvait pas manquer au répertoire des bandes de musique. Le *pasillo* populaire a trois parties : une introduction qui se répète ; une deuxième partie dans laquelle la mélodie atteint son plein développement, et une troisième, conclusive, pouvant se répéter dans l'exécution [notre trad.]⁵

Jiménez : « Présente dans la Région Andine de la Colombie [ainsi qu']au Venezuela, au Panama et à Costa Rica, d'origine espagnole, [il] se divise en deux styles, l'un joyeux et l'autre nostalgique, ce dernier étant préféré pour les compositions

¹ Cf. Abadía Morales, Guillermo : *Op. Cit.*, p. 181.

² Abadía Morales, G. : *ibid.*

³ Abadía Morales : *Op. Cit.*, p. 183.

⁴ Bours : *Op. Cit.*, p. 333.

⁵ <http://www.danzasjocaycu.com/danzas-colombianas.html> [notre trad.].

romantiques interprétées au chant et piano, violon et instruments à corde, en rythmes de 3/4 et 6/8 ». [notre trad.]. Il répertorie six variantes du *pasillo*.

c) Musiciens interrogés

63% : genre colombien. 37% : genre colombien et vénézuélien. 27% : colombien, vénézuélien et équatorien. 63% : insistance sur des traits rythmiques spécifiques.

18% : apogée dans les années 1950-1960. 100% : le genre se maintient.

HISTOIRE : voir définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (flûte, clarinette), cordophones (guitare, tiple, piano, *bandola* colombienne, *requinto*, contrebasse ou guitare basse).

26. *POLCA* (OU *POLKA*)

ZONE : Paraguay et Uruguay

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Cette danse et musique ne possédant pas de lien avec la polca européenne (hormis son appellation), Bours écrit à son sujet :

Au Paraguay et en Uruguay, la polka est une danse éventuellement chantée qui présente plus d'affinités avec la zamba argentine qu'avec la polka européenne. Si elle se danse avec les mêmes pas que la polka, elle a cependant un rythme différent. On la dansait déjà au milieu du XIX^e siècle. Il s'agit d'un style créole qui utilise aussi bien la langue des Guaraní que l'espagnol, les deux étant parfois mélangés dans le même chant (...). L'accompagnement se fait sur guitares, violon et harpe. On y ajoute parfois une percussion (bombo). En Uruguay, on joue également la polka instrumentale sur le bandonéon. [notre trad.]¹

b) Sources électroniques

¹ Bours : *Op. Cit.*, p. 342.

Dans son site, Luis Szarán nous fournit l'information suivante :

Danse et chanson de mouvement rapide et mesuré. Son nom dérive de la polca européenne – de grande diffusion au Paraguay depuis le milieu du XIX^e siècle – mais son rythme, mélodie, harmonie et contrepoint caractéristiques ne gardent pas de relation avec cette dernière. La polca paraguayenne combine des rythmes ternaires avec [des rythmes] binaires et des syncopes[,] tandis que la polca européenne est de rythme binaire. La juxtaposition de rythmes à trois temps dans l'accompagnement, et de caractère binaire dans la mélodie, produit une syncope permanente, laquelle, ajoutée à une autre qui anticipe ou prolonge la mélodie, lui attribue un style particulier, ce que le musicologue Juan Max Boettner définit comme *Sincopado Paraguayo* (...). Les diverses variantes, toujours sur la base du temps ternaire, fournissent une richesse polyrythmique et une cadence très caractéristique. Les sauts de l'accompagnement se produisent généralement par un accord rompu. Du point de vue harmonique, [la polca] maintient des progressions et accords en harmonie rompue, de grande similarité avec la musique pratiquée dans les missions jésuites à l'époque coloniale du XVIII^e siècle [notre trad.]¹

HISTOIRE :

Luis Szarán continue :

La première référence, dans le pays [Paraguay], au sujet de la polca comme danse provenant de la zone de Bohemia, est de 1858. El Semanario publia le commentaire suivant : “Il y avait une Bande Militaire, destinée exclusivement au divertissement du peuple, qui dansait ses polcas et mazurcas à la cadence de cet orchestre bruyant”. [...] Les références à une musique nationale, avec des nuances et personnalité locale, datent déjà du début de[s années] 1800. On pense que les Paraguayens se sont approprié le nom de polca, simplement pour définir leur musique (...), et en raison du fait que la polca européenne était une danse très populaire. [notre trad.]²

CONTEXTE D'EXÉCUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, cordophones (harpe, guitare, *charango*), percussions (*bombo*).

27. PUYA (aussi connu comme « PORRO TAPAO »)

ZONE : Colombie (nord, département du Magdalena)

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

¹ <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DiccID=567#titulo> [notre traduction].

² Szarán, Luis : *ibid.*

Guillermo Abadía Morales explique que la dénomination de « *porro tapao* » (*porro* « étouffé ») qui désigne aussi la *puya*, provient d'une façon de frapper les deux membranes opposées du *bombo*, alternant frappes ouvertes et frappes étouffées¹.

b) Sources électroniques

Le site *Colombia-SA* explique : « c'est un rythme complexe et rapide d'où émane une ambiance joyeuse. Il fut joué en premier lieu dans le département du Magdalena [notre trad.].² »

Le site *Colombia Viva*, du Danemark, note : « Danse de rue connue dans les départements du Cesar et Magdalena depuis 1885, comme expression régionale d'ambiance festive, avec mouvement des hanches modéré et rythmique. On le danse avec des couples détachés. L'attitude tant des femmes que des hommes est de vivacité [notre trad.].³ »

Paco Jiménez : « Rythme binaire colombien de la région caraïbe avec des airs de la côte. » [notre trad.]. Jiménez nous renseigne sur trois types de *puya* : Costeña (côtière), Negra (noire) et Vallenata (de la Vallée de Upar)

b) Musiciens interrogés

100% : genre afro-colombien, festif et très vif. Percussions, *gaïta*, flûte de *milllo*.

HISTOIRE : voir définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : diverses festivités.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (flûte de *milllo*, *gaïta*), percussions (*tambora*, *tamborita*, *maracón*, *guache*, entre autres).

¹ Cf. Abadía Morales, Guillermo : *Op. Cit.*, p. 206.

² <http://www.colombia-sa.com/musica/musica-fr.html> [notre trad.]

³ <http://www.colombia-viva.dk/side12.html> [notre trad.]

28. SAMBA

ZONE : Brésil. Plusieurs régions.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Suzel Ana Reily se réfère au *samba*¹ comme étant la plus connue des formes musicales brésiliennes, englobant une douzaine de styles différents.² L'auteure précise des spécificités d'exécution concernant la distribution et l'alternance des accents à l'intérieur du schéma rythmique de base³.

b) Sources électroniques

Paco Jiménez décrit le *samba* comme un « rythme de Carnaval typique brésilien, provenant d'Angola ou du Congo. Introduit en 1917, il fut adopté définitivement par la société brésilienne en 1930 en tant que danse de salon [notre trad.].⁴ » Le *Dicionario Cravo Albin* expose que les premiers antécédents directs en tant que manifestation festive des populations afro-descendantes seraient localisés autour de 1838 (selon Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama et Hiram Araujo). La danse et la musique ont pris forme progressivement au cours des décennies et ont généré des variantes diverses selon les régions⁵.

c) Musiciens interrogés

100% : genre populaire et national afro-brésilien. Festif.

60% : caractère variable, selon le type de *samba*. 100% : le genre se maintient. Diffusion à portée internationale.

¹ Dans les langues vernaculaires – tant pour le portugais que pour l'espagnol – « *samba* » (du Brésil) est désigné au masculin, tandis que « *zamba* » (de l'Argentine) est féminin.

² Cf. Reily, Suzel Ana : « Brazil : Central and Southern Areas », dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, 313.

³ Cf. Reily, Suzel Ana : *ibid.* Voir aussi, pour des descriptions des variantes du *samba*, *Op. Cit.*, p. 315-317.

⁴ Jiménez, Paco : *Op. Cit.* [notre trad.].

⁵ Cf. www.dicionariompb.com.br [version électronique du *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*, Ricardo Cravo Albin (dir.), Instituto Cultural Cravo Albin, Instituto Antônio Houaiss, Editora Paracatu, Rio de Janeiro, 2006].

HISTOIRE : voir définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : principalement durant la célébration des fêtes du Carnaval.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (trompette, trombone, clarinette, saxophone, flûte), cordophones (guitare, piano, *cavaquinho*), percussions (*surdo*, *zabumba* [membraphones], *cabassa*, *chékéré* [idiophones]).

29. *SANGUEO*

ZONE : Venezuela (États du Vargas et du Carabobo; également du Aragua et du Yaracuy).

Cette danse et musique se décline en deux variantes, selon la zone : le *sangueo* de Naiguatá (État du Vargas) et le *sangueo* de Puerto Cabello (État du Carabobo). Pour notre étude, nous avons choisi ce dernier. Bien que les configurations rythmiques des deux variantes puissent avoir un « air de famille » et qu'elles soient reconnues comme étant le même genre, le *sangueo* de Puerto Cabello semble être plus fréquent dans les sources sonores et audio-visuelles consultées.

DÉFINITIONS :

Les sources bibliographiques et électroniques précises au sujet de ce genre étant très peu nombreuses, nous nous permettons une première définition à partir de nos écoutes et observations. Il s'agit, rythmiquement, d'une musique au tempo modéré ayant une métrique binaire.

a) Sources électroniques

Site *Sonidos del Folklore* :

Le *sangueo* « est un chant lent et cérémonial, utilisé lors de la procession du saint [Saint Jean Baptiste] à travers le village [notre trad.].¹ »

b) Sources audiovisuelles

¹ www.sonidosdelfolklore.com.ve [notre trad.].

Remigio « Memo » Piñate nous explique que le *sanguero* est une manifestation collective d'adoration à Saint-Jean, consistant en un défilé dans la rue à travers le village, accompagnée de drapeaux et de foulards. Cette festivité est organisée par des sociétés ou confréries¹.

c) Musiciens interrogés

100% : genre afro-vénézuélien. 60% : définition rythmique un peu floue. 100% : le genre se maintient, mais à un niveau local.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : festivités de Saint-Jean, principalement.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : percussions (cumaco, païla ou clarín [membranophone], laures [idiophones]). Pas d'aérophones ni de cordophones.

30. SANJUANITO

ZONE : Équateur

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Schechter écrit : « Le *sanjuan* [Sanjuanito] consiste en un mètre binaire, répétant un motif simple avec un deuxième motif secondaire inséré occasionnellement.² »

b) Sources électroniques

Dans un document publié en ligne dans le site web de la Fondation Culturelle « Ballet Andino Ecuador » le San Juanito (ou Sanjuanito) est défini comme suit:

Musique et danse propre aux indigènes et métis de l'Équateur. Il est considéré le rythme national de l'Équateur, d'origine pré-colombienne au rythme joyeux et mélodie mélancolique. (...). Pour l'indigène, danser le San Juanito exprime un message communautaire d'unité, de sentiment, d'identité et de relation avec la mère Terre (Pacha

¹ Cf. Remigio Piñate : « Tambores del Pueblo : Sanguero », dans *Madera Presenta* (document audiovisuel au caractère éducatif) du groupe Madera, Venezuela, 2010 (Licence Youtube standard).

² Schechter, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, vol. 2, p. 423.

Mama). Pour le métis, danser le San Juanito possède un message de festivité et d'identité nationale [notre trad.]¹

Paco Jiménez écrit : « C'est le rythme le plus populaire du nord de l'Équateur et le plus internationalisé. Sa formule rythmique répétitive fait en sorte que les danseurs et les musiciens rentrent en transe. C'est une forme musicale qui ressemble au minimalisme occidental. » Cinq types de Sanjuanito sont répertoriés dans son site².

c) Musiciens interrogés

100% : genre équatorien, influence indigène. 42% : caractère joyeux, contexte religieux.

100% : le genre se maintient avec une certaine projection internationale.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : aérophones (*quena*, *sikus*, *tarka*, *pingullo*), cordophones (*charango*, guitare, *bandolin*), percussion (*bombo*).

31. SAYA

ZONE : Bolivie.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Henry Stobart signale : « *African Bolivians still perform sayas 'praise songs' in the streets of Cochabamba, and the saya is a popular musical form among pan-Andean folk groups such as Inti Illimani, Kjarkas, and Pacha.*³ »

b) Sources électroniques

Selon P. Jiménez, la *saya* est

¹ Cf. <http://www.balletandinoecuador.org/zonabae/library/pdf/27.pdf> [notre trad.]

² Jiménez : *ibid.*

³ Cf. Stobart, Henry, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 293. Selon nous, il est possible que Stobart fasse plutôt référence, sans le savoir, au *caporal*, étant donné la confusion généralisée existant entre ce dernier et la *saya*.

originaires des vallées chaudes des Yungas à La Paz, Bolivie, elle se répand partout dans le monde, par son rythme joyeux et mesuré. Son origine afro lui confère sa grâce unique. Sa danse est très énergique et a évolué récemment vers d'autres ramifications, tel le Caporal. On l'exécute principalement au Carnaval [notre trad.]¹.

Cinq variantes de la saya apparaissent dans le document.

Le site électronique *Bolivian Dances-Danses Boliviennes* le confirme : « *The Saya of the Negroes, the Tundiquis or Negritos of the Aymara and mestizos should not be confused with the Caporales of the urban and middle class sector* »².

c) Musiciens interrogés

Tel que nous l'avons vu plus tôt, la *saya* est généralement confondue avec le *caporal* (voir la définition No. 6 dans notre liste). Rappelons à ce sujet l'explication donnée par Willy Ríos lors de nos définitions du genre du *caporal*³. L'appellation de « saya » est souvent attribuée à ce qui est, en réalité, le *caporal*. Ríos explique que l'antécédent de la *saya* est une ancienne danse bolivienne d'origine ouest-africaine appelée *tundiki*. Dans cette danse, il y avait le « caporal », personnage représentant le « patron » de la confrérie. À partir de ces éléments, la famille Estrada a créé la danse du *caporal*, mettant en scène une troupe de dizaines de personnages « caporales »⁴. Cependant, la *saya* et le *caporal* sont devenus avec le temps deux genres identifiés comme étant différents (nous abordons leurs spécificités rythmiques dans le chapitre III).

100% : genre afro-bolivien de la région des Yungas.

38% : reconnaissance rythmique et historique (métissage entre afro-descendants et communautés *aymara*) de la *saya* par rapport au *caporal*. 42% : dénomination de *saya* pour *caporal*. 25% : mélancolique. 75% : joyeux. 100% : le genre se maintient au niveau local.

HISTOIRE : voir définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : Carnaval.

¹ Jiménez : *ibid.*

² <http://boliviandances.blogspot.no/2009/01/sayacaporal.html>

³ Voir la définition du *caporal* dans notre texte concernant les propos du musicien bolivien Willy Ríos Saavedra (conversation personnelle, Laval, Québec, 31 octobre 2011).

⁴ Willy Ríos : conversation et entrevue dans le cadre de notre recherche. Montréal, 16 février 2013.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, percussions (*bombo* et d'autres membranophones, *chakchas*, *recorreco*).

32. *TAMBOR DE SAN MILLÁN*

ZONE : Venezuela (État du Carabobo)

DÉFINITIONS :

a) Sources audiovisuelles

Remigio Piñate distingue deux sections dans une pièce de *tambour de San Millán* : la première, l'estribillo ou golpiao, et la deuxième, le corrió (où se produit la rafale improvisatoire), chacune ayant une base rythmique légèrement différente¹.

b) Musiciens interrogés

100% : genre afro-vénézuélien vif et festif. Contexte : diverses festivités (20% : fêtes de Saint-Jean).

30% : le genre se maintient. Diffusion locale-nationale. 20% : pas très répandu, même à l'intérieur du Venezuela.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : plusieurs occasions, mais principalement pour les festivités de Saint-Jean.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, percussion (*cumaco* et *pailas* ou *clarines* [membranophones], *laures*, *charrasca* [idiophones]).

¹ Cf. Remigio Piñate : « Tambores del Pueblo : Tambor de San Millán », dans *Madera Presenta* (document audiovisuel au caractère éducatif) du groupe Madera, Venezuela, 2010.

33. *TANGO*

ZONE : Argentine et Uruguay

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

En mots d'Olivera Chirimini « (...) on dit que le *tango* est un assemblage de trois tristesses : celle des émigrés, celle du *gaucho* et celle du Noir.¹ » Dans la préface écrite par Ernesto Sábato on lit : « (...) Enrique Santos Discépolo, son plus grand créateur, en donne ce que je crois être la définition la plus exacte et la plus belle : “C’est une pensée triste qui se danse.” » Sábato continue : « Carlos Ibarguren affirme que le tango, simple produit hybride des faubourgs de Buenos Aires, n’est pas argentin », ce qui selon Michel Plisson s’explique ainsi :

Si, aujourd’hui, le tango, musique et danse, appartient indiscutablement aux villes de Buenos Aires et de Montevideo, il constitue une vaste nébuleuse dans laquelle on trouve des pratiques de musique et de danse traditionnelles très anciennes d’origine noire (*candombe*, tango, *milonga*), peu à peu blanchies par l’arrivée massive d’émigrants européens entraînant la transformation sociale des secteurs urbains du Río de la Plata.²

Michel Plisson retrace la trajectoire des formules rythmiques faisant partie de la structure du *tango* (des Antilles et Caraïbes vers le Mexique, le Brésil, l’Uruguay et l’Argentine et même l’Amérique du Nord)³ :

la dimension rythmique a (...) une importance primordiale. Ces cellules rythmiques, sans lesquelles le tango ne saurait exister, appartiennent à la tradition des groupes noirs et métis de la côte atlantique de l’Amérique latine (...). Parmi ces diverses formules rythmiques présentes tout au long de l’Atlantique, des Antilles au Río de la Plata (...) il y a la célèbre formule de habanera (avec ou sans syncope sur le deuxième temps)⁴.

Explication suivie de l’exemple



¹ Olivera Chirimini, Tomás, dans Malonga et Kadima-Nzuji (dir.) : *Op. Cit.*, p. 218.

² Plisson, Michel : *Tango. Du noir au blanc*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris, 2001, p. 9.

³ Cf. Plisson, Michel : *Op. Cit.*, p. 158.

⁴ Plisson, Michel : *Op. Cit.*, p. 157. Voir aussi p. 159-161.

Cette formule, dont les unités opérationnelles minimales sont alternées selon les proportions 3+3+2, est souvent connue sous le nom de « *tresillo cubano* », et une de ses variantes, agencées en 2+1+2+1+2, est assimilée au « *cinquillo cubano* »¹.

b) Musiciens interrogés

100% : genre argentin partagé avec l'Uruguay. 100% : diffusion internationalement reconnue.

HISTOIRE : voir le genre de la *milonga*, No. 24.

Il s'agit d'un genre musical et d'une danse ayant une histoire migratoire internationale importante dont la trajectoire et les moments importants sont bien documentés. Ayant pris forme à Buenos Aires au début du XX^e siècle (1899, pour être précis, selon Plisson²), le *tango* a été adopté au bout de quelques années en France puis au Danemark et en Turquie. Interrompu dans sa trajectoire par la Seconde Guerre mondiale, ce genre a repris son essor sur le plan international grâce à l'intérêt du Japon par le biais d'échanges commerciaux avec l'Argentine³. Horacio Salas, pour sa part, lui attribue des racines andalouses⁴, thèse en revanche remise en question par Plisson, ce dernier s'appuyant sur divers documents (« le dictionnaire du folkloriste espagnol Pedrell, en 1850 »⁵ ainsi que les « cinq volumes des *Cantos populares españoles* »⁶, de 1883, où « aucune trace du tango *andaluz* » n'apparaît)⁷.

Plisson nous explique : « Nébuleuse complexe, capable de digérer d'autres univers esthétiques ou de s'intégrer à eux, le tango aura marqué le siècle d'une empreinte

¹ Le *cinquillo*, particulièrement, correspond au type métrique appelé *hypo-dochmius*, suivant le lexique propre du système des *pièdes métriques* de la poésie gréco-latine, tel que nous le voyons dans le chapitre IV. Voir Pérez Fernandez : *La Binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, 1987.

² Plisson, Michel : *Op. Cit.*, p. 13.

³ Cf. Pelinski, Ramón : « La migration d'un genre : le cas du tango », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, J.-J. Nattiez (éd.), 2001, vol. I, p. 1269-1289. Voir aussi : Pelinski, R. (dir.) : *Tango nomade*, Triptyque, Montréal, 1995, notamment p. 77-323.

⁴ Cf. Salas, Horacio : *Le tango*, Babel/Actes Sud, Paris, 1989, p. 59-64.

⁵ Plisson, Michel : *Op. Cit.*, p. 39.

⁶ Plisson : *ibid.*

⁷ Plisson : *ibid.*

indélébile, à l'instar des autres musiques d'origine afro-américaine, telles que le jazz et les musiques brésiliennes et cubaines dont il est un des rameaux.¹ »

CONTEXTE D'EXÉCUTION : danse de salon. Situations informelles.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (bandonéon, flûte), cordophones (violon, piano, contrebasse), percussion généralement absente.

34., 35. et 36 *VALSE* (brésilienne, péruvienne et vénézuélienne)

ZONES : Brésil, Pérou et Venezuela.

DÉFINITIONS :

a) Notes générales du chercheur

Les valse sud-américaines consistent en une transformation de la valse européenne (viennoise et française) et démontrent une configuration rythmique différente sur certains aspects selon la tradition du pays respectif. Dans le chapitre suivant, nous détaillons les spécificités polyrythmiques de chacune de ces variantes. D'autres genres, tel le pasillo colombo-vénézuélien, ont une parenté avec la valse déjà reconnue culturellement.

b) Musiciens interrogés

100% : genre répandu en Amérique latine. Influence espagnole et des valse européennes.

100% : reconnaissance de diverses sortes de valse. 100% : diffusion nationale et internationale. Le genre se maintient, mais n'appartient pas au public des grandes masses.

HISTOIRE :

Raúl R. Romero : la valse péruvienne est aussi connue comme *valse criollo*. Elle découle de la *jota* espagnole, de la *mazurca* ainsi que de la valse viennoise. Sa forme

¹ Plisson : *Op. Cit.*, p. 14.

actuelle a été consolidée au cœur des quartiers populaires de Lima au milieu du XIX^e siècle. Ce genre aurait été rejeté par les classes sociales privilégiées¹.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : danse de salon.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE :

Valse brésilienne : aérophones (flûte, clarinette, accordéon, saxophone, autres), cordophones (guitare, cavaquinho, mandoline).

Valse péruvienne : aérophones (flûte, clarinette, entre autres), cordophones (guitare, requinto), percussion (cajón).

Valse vénézuélienne : aérophones (flûte, clarinette, entre autres), cordophones (guitare, cuatro, mandoline, violon).

37. VIDALA

ZONE : Argentine (nord-ouest).

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Juan Falú et Marcelo Moguilevsky, dans le livret de leur album *Folklore Argentino* (Epsa Music, Collection Guitarras del mundo, 1996) rappellent qu'en Argentine « les musiques non destinées à la danse, soit d'un caractère exclusivement lyrique, sont plutôt rares. C'est le cas de la 'vidala' du nord argentin, genre dramatique, mystique, au service de sa poésie.² »

b) Sources électroniques

Paco Jiménez : « Généralement un chant d'amour, elle est très semblable à la Baguala, mais d'un caractère moins sauvage. [La vidala] est principalement cultivée dans

¹ Romero, Raúl, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, p. 481. Voir aussi, dans le même ouvrage, Tompkins, p. 499.

² Falú, Juan et Moguilevsky, Marcelo : album *Folklore Argentino*, Epsa Music, Coll. Guitarras del Mundo, 1996 [livret], p. 3.

le nord-ouest d'Argentine et accompagnée du typique marquage du bombo [notre trad.].¹ » Jiménez note douze types de *vidala*.

Dans le site *Folklore Argentino*, la *vidala* est décrite comme ayant un style « noble et profond ». Elle serait issue « d'un ancien courant andin et sud-américain cultivé et populaire », et aurait reçu ultérieurement les influences européennes, incluant l'organisation des vers poétiques. La *vidala* est chantée habituellement « en duo de tierces parallèles ou en chœur.² » Selon le texte, les origines de ce genre se situeraient avant le XIX^e siècle.

c) Musiciens interrogés

100% : genre argentin, lent et solennel. 100% : le genre se maintient. Certaine projection internationale.

HISTOIRE : voir définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : occasions diverses.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (bandonéon, *quena*), cordophones (guitare, violon), percussions (*bombo legüero*, *caja*).

38. *XOTE*

ZONE : Brésil (région du nord-est).

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Crook indique que le *xote* est « une version lente du schottische [notre trad.].³ », affirmation soutenue par Béhague : « danse du Nordeste [du Brésil] issue de la scottish (la polka d'Angleterre).¹ »

¹ Jiménez : *Op. Cit.*

² <http://www.elfolkloreargentino.com>

³ Crook, Larry, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.* (1998), vol. 2, p. 332.

HISTOIRE : voir définitions.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : pas d'occasion précise.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : aérophones (accordéon, clarinette, saxophone), cordophones (guitare, *cavaquinho*), percussions (divers membranophones et idiophones).

39. YARAVÍ

ZONE : Pérou, Équateur.

DÉFINITIONS :

a) Sources bibliographiques

Enrique Pilco Paz (en se basant sur Roel Pineda) nous fournit d'amples informations (les crochets sont dans la source) :

Le *yaravi* est issu d'une matrice musicale dont les résolutions harmoniques sont communes à d'autres genres de musique métisse andine. Fondamentalement, il s'agit d'un système tonal pentaphonique auquel on ajoute une sixte majeure. Par exemple « Fa # » en prenant la note « La » comme tonique [Roel Pineda, 1990[1959] : 39]. Cet arrangement est connu sous le nom de ternaïre colonial; il est structuré par un rythme de $\frac{3}{4}$ (...). Dans le cas de la musique métisse andine, il se présente sous un rythme binaire aussi bien dans le *huayno* que dans le *yaraví*, la *marinera*, mais aussi sur un rythme ternaïre dans la valse (...). Le rythme, notamment, varie en fonction de la nature de l'exécution. Nous comprenons ainsi pourquoi certaines mélodies traditionnelles sont mieux définies par la forme de leur interprétation que par la précision de leurs notes. De ce point de vue l'affinité qui existe entre le *huayno* et le *yaravi* est très éloquente; leur différence principale réside dans l'intensité du rythme imprimé plus que dans la nature de la mélodie [Roel Pineda, 1990[1959] : 38]. Accompagner, ou « terminer » selon le vocable populaire, un *yaravi* par un *huayno* lyrique était une pratique courante.²

Dans le même sens, Raúl Romero écrit : « *The yaraví is a slow, lyrical, mestizo genre in triple meter and binary form. Mostly sung in the southern Andes, it is usually associated with afflicted love affairs and nostalgic moods. Arguedas has suggested that in*

¹ Béhague, G. : *Musiques du Brésil. De la cantoria à la samba-reggae*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris, 1999, p. 164.

² Pilco Paz, Enrique : *Musiciens, religion et société dans les Andes au XX^e siècle (Pérou). Des voix dans la pénombre*, L'Harmattan, 2012, p. 288-289.

*Cusco the mestizo yaraví evolved from the indigenous harawi*¹ ». Le caractère est nostalgique, généralement en mode mineur et avec un tempo flexible².

b) Sources électroniques

Dans un document de la Fondation culturelle Ballet Andino Ecuador, nous trouvons l'information suivante :

Mélodie propre à la géographie andine, interprétée par le pingullo ou la quena parce qu'ils émettent des sons aigus, beaux et mélancoliques. Selon M. Cuneo et D'Harcourt, yaraví est composé de *aya-arui-hui*, où *aya* signifie défunt et *arui* signifie parler[.] Par conséquent yaraví signifie le chant qui parle aux morts. D'Harcourt dit que le yaraví est une déformation espagnole du vocable quéchua harawi, lequel signifiait, dans les temps incaïques, tout air ou recitation chantée [notre traduction].³

Selon Jiménez, le *yaraví* est « une forme lyrique préférée par des compositeurs créoles, évoluant de l'ancien Harawi incaïque, quoiqu'elle diffère de celui-ci sur plusieurs aspects.⁴ » Il repertorie seize variantes du *yaraví*.

c) Musiciens interrogés

100% : genre andin très ancien. Lent et mélancolique.

HISTOIRE :

Enrique Pilco Paz explique l'évolution du *yaraví* à partir de son ancêtre, le *harawi*. Le *yaraví* est « le fruit de l'ancrage du *harawi* préhispanique dans la réalité coloniale »⁵.

Le *harawi* inca a progressivement cessé d'exister avec la conquête (...). La dimension rituelle du *harawi* a favorisé son adaptation dans le cadre du chant liturgique (...). Au XVIII^e siècle, le *yaraví* se répandit très largement sur une aire géographique importante [du Pérou au nord de l'Argentine] et il acquit droit de cité à différents niveaux de la vie publique et privée.⁶

¹ Romero, Raúl, dans Olsen et Sheehy (dir.) : *Op. Cit.*, vol. 2, p. 477.

² Romero, Raúl : *ibid.*

³ Fondation culturelle Ballet Andino Ecuador : 2006, pdf. 41 : <http://www.balletandinoecuador.org/zonabae/library/pdf/32.pdf>

⁴ P. Jiménez : *ibid.*

⁵ Pilco Paz, Enrique : *Op. Cit.*, p. 286.

⁶ Pilco Paz, Enrique : *Op. Cit.*, p. 286-287.

En note en bas de page, tout de suite, il ajoute : « Le *yaraví* constitue une des formes musicales présentant les plus fortes variations régionales, que le texte soit rédigé en langue espagnole ou en langue quechua.¹ » Plus tard, il poursuit :

La célèbre polémique sur les différents styles de *yaravies* au sein de l'aristocratie de Lima du XVIII^e siècle révèle l'importance de cette diffusion (...). Plus qu'un genre musical, le *yaraví* sert à exprimer une certaine sensibilité à des moments et dans des lieux précis. Le *yaraví* faisait véritablement partie d'une culture musicale partagée, dont le répertoire religieux ne représentait qu'une facette.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : religieux, originellement. Actuellement : occasions diverses.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, aérophones (*quena*, *sikus* [*zampoña*, *rondador*]), cordophones (*charango*, guitare, harpe, violon), percussion (*bombo legüero*).

40. YUMBO

ZONE : Équateur

DÉFINITIONS :

a) Sources électroniques

Selon Jiménez : « Rythme équatorien propre aux vallées chaudes et zones sylvicoles. Son origine rituelle est indéniable [notre trad.].² » Selon la Fondation culturelle Ballet Andino Ecuador : « Rythme et danse d'origine préhispanique caractéristique de la région orientale, il est interprété avec un petit tambour et un *pito* [notre italique] (...) Le yumbo est le personnage qui interprète cette danse (...). La danse des yumbos se fait avec des (...) sauts et des cris cérémoniels. [notre trad.].³ »

b) Musiciens interrogés

100% : non reconnaissable facilement.

¹ Pilco Paz, Enrique : *ibid.*

² Jiménez : *ibid.*

³ Fondation culturelle Ballet Andino Ecuador : *Op. Cit.*, pdf 32.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : non précisé.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE :

Thomas Turino détaille des renseignements d'ordre organologique :

*To drum accompaniment, people in Imbabura Province, Ecuador, play a six-hole duct flute, pifano. For the Fiesta del Coraza in Otavalo, Ecuador, villagers have a mixed ensemble including small eight-tubed panpipes (rondadorcillos), pingullo, and drums (Coba Andrade 1985 :187). In Imbabura Province, Ecuador, villagers have a similar mixed ensemble (Aretz 1980 :830), as they do for el yumbo, a dance.*¹

41. ZAMBA

ZONE : Argentine

DÉFINITIONS : la *zamba* argentine (à ne pas confondre avec le *samba* brésilien), est une danse ancienne au mouvement lent et mélancolique. Selon P. Jiménez, elle trouverait son origine dans la *zamacueca*.

a) Sources électroniques

Encore, Jiménez résume que la *zamba* est une danse argentine ancienne, dérivée de la *zamacueca* ayant un caractère lent et triste².

b) Musiciens interrogés

100% : genre argentin. 75% : mesures de 3/4 ou 6/8. 25% : mesure de 6/8. 100% : le genre se maintient. Projection internationale. 62.5% : dérivé de la *zamacueca*.

HISTOIRE :

Le site des *Olimpiadas Nacionales de Contenidos Educativos en Internet* (ONI) informe que la *zamba* est originaire du Pérou (née à Lima, selon Carlos Vega, en 1824 sous le nom de *Zamacueca*) et dérivée du Fandango espagnol. Traversant le Pérou, le Chili, la Bolivie, le Paraguay et l'Équateur, la *zamba* s'établit en Argentine entre 1825 et

¹ Turino, Thomas, dans *The Garland Encyclopedia of World Musica*, Olsen and Sheehy (dir.), *Op. Cit.*, p. 210.

² Jiménez : *ibid.*

1830. La *zamba* aurait la même origine que la *cueca* et la *marinera*. Ce genre doit son nom au fait que les poèmes chantés étaient adressés aux femmes « zambas » (filles d'africain avec indigène)¹.

CONTEXTE D'EXÉCUTION : occasions diverses.

FORMATION INSTRUMENTALE TYPIQUE : voix, cordophones (guitare, violon, piano), percussion (*bombo legüero*).

4. Analyse des données

Pour les fins de cette analyse, au lieu de quarante et un genres, *nous parlons dorénavant en fonction de quarante car nous regroupons les deux joropos dans un même genre*. Ils seront de nouveau séparés lorsque nous reprendrons nos analyses rythmologiques. Entre les réponses données par écrit et celles que nous avons glissées au cours de l'enquête II (détaillée dans le chapitre III), nous avons obtenu les définitions d'un total de *trente deux genres*, sur les quarante de notre corpus (unifiant les deux *joropos*), soit 80%. Même s'il ne s'agit pas de 100% des définitions, cet « échantillon » nous permet, de toute façon, de voir les descriptifs principaux fournis par les participants.

Nous résumons ci-dessous les résultats généraux de nos observations concernant cette première phase :

4.1 Données généalogiques

Il existe des liens historiques déjà reconnus – au moins à certains niveaux – entre plusieurs genres. Semblent provenir d'une même lignée généalogique la *cueca*, la *zamba*, la *marinera* et le *landó* (ce dernier restant toutefois discutable) d'une part, et la *milonga*, le *tango* et éventuellement le *bambuco* et la *guasa* d'autre part (même si ces deux derniers semblent être moins proches rythmiquement de la *milonga* et du *tango*).

¹ Cf. www.oni.escuelas.edu.ar

4.2 Spécificités rythmiques

Dans les définitions données essentiellement par les sources bibliographiques et électroniques, les spécificités rythmiques ne sont pas toujours spécifiées. Par exemple, certaines définitions font référence au *tempo*, à quelques données rythmiques ainsi qu'au type de mesure utilisée habituellement ou au moins à la métrique binaire ou ternaire, mais aucune ne fait référence, par exemple, au comportement métrique de type agogique (ce qui a été, par contre, validé au niveau auditif). Les éléments descriptifs les plus saillants concernent principalement la signification identitaire du genre dans la région correspondante (ce qu'il représente pour la communauté), les influences culturelles (trajectoire historique), les liens avec d'autres genres apparentés ainsi que le caractère de la musique et de la danse.

Dans 100% des cas, les réponses des musiciens sur l'instrumentation, le caractère et le *tempo* coïncident avec les renseignements des sources bibliographiques et électroniques.

4.3 Maintien et permanence des traditions

Lorsque nous parlons de « tradition », nous faisons référence à ce qui est établi depuis au moins deux ou trois générations¹. Selon les sources bibliographiques et/ou électroniques, tous les genres (100%) semblent être encore vivants d'une façon ou d'une autre, indépendamment de la projection locale ou internationale.

Selon les détenteurs interrogés, sur le total des 32 genres définis, 21 genres (soit 65.62%) ont été décrits comme appartenant à des traditions qui « se maintiennent » ou qui « évoluent » à l'intérieur de la tradition.

Le *yumbo*, quant à lui, n'a pas été facilement identifié, même par les connaisseurs des musiques des Andes (bien sûr, dans le contexte de cette enquête spécifique).

¹ Selon nous, le terme de « tradition » revêt une complexité singulière. Nous adhérons au point de vue de Laurent Aubert, qui soutient que la tradition « définit aussi bien un processus de transmission, une chaîne reliant le passé au présent, ce "qui est transmis" (*traditum*), en d'autres termes un patrimoine propre à une collectivité donnée. Si l'on considère cette double acception, on peut dire que la tradition *est* la culture. » (cf. Aubert, Laurent : *La musique de l'autre*, 2011, p. 34). Il explique que le concept de « musique traditionnelle » renvoie à divers contextes et circonstances (voir aussi Aubert : *Op. Cit.*, p. 34-45).

4.4 Diffusion internationale reconnue

35% des 40 genres de notre liste d'étude, soit un total de 14 genres, seraient largement diffusés internationalement au moyen de la production discographique et du spectacle non seulement en Amérique latine, mais aussi ailleurs, et ce depuis plusieurs décennies. Il s'agit de genres pouvant être reconnus et identifiés par une partie du public étranger. Si nous considérons les réponses écrites des détenteurs interrogés, sur le total des 32 genres définis et décrits, la même quantité (14) se maintient. Ceci équivaut à 43.75% des genres ayant une diffusion internationale.

Le tableau ci-dessous contient des informations que nous nous permettons d'inscrire hypothétiquement concernant les degrés de diffusion et de connaissance aux niveaux international, latino-américain et local.

Tableau IV : diffusion ou reconnaissance des genres

Diffusion et/ou reconnaissance des genres		
Hors Amérique latine (basé sur nos résultats) [au sommet de la diffusion : soulignés en gras] 14/40 = 35%	Dans l'aire latino-américaine en général (information hypothétique, partiellement basée sur nos résultats) : 16/40 = 40%	Au sein du pays détenteur et dans les régions voisines (information hypothétique) 10/40 = 25%
<i>Baião</i> <i>Candombe</i> <i>Caporal</i> (sous le nom erroné de « saya ») <i>Cueca</i> <i>Cumbia</i> <i>Huayno</i> <i>Milonga</i> <i>Polca</i> <i>Samba</i> <i>Sanjuanito</i> <i>Tango</i> <i>Valse brésilienne</i> <i>Valse péruvienne</i> <i>Zamba.</i>	<i>Bambuco</i> <i>Candombe</i> <i>Chacarera</i> <i>Chandé</i> <i>Choro</i> <i>Frevo</i> <i>Gaita de furro</i> <i>Guarania</i> <i>Joropo</i> <i>Landó</i> <i>Méringue vénézuélien</i> <i>Pasillo</i> <i>Saya</i> (nous rappelons : non pas le <i>caporal</i>) <i>Puya</i> <i>Valse vénézuélienne</i> <i>Xote</i>	<i>Albazo</i> <i>Bomba</i> <i>Gaita de tambora</i> <i>Sangueo</i> <i>Tambor de San Millán</i> <i>Mapalé</i> <i>Marinera</i> <i>Vidala</i> <i>Yaraví</i> <i>Yumbo</i>

Nous soulignons que cette diffusion est indépendante du type de transformation que les genres peuvent subir au niveau régional. C'est-à-dire, le genre est connu et diffusé internationalement dans sa forme plus modernisée ou dans sa forme plus traditionnelle, aspect commenté tout de suite.

4.5 État actuel de transformation-évolution

D'après les participants de notre enquête, 62.5% (20/32) des genres semblent traverser depuis quelques décennies (1970-1980) des transformations impliquant une forme de modernisation technologique ou de fusion rythmique ou organologique interculturelle (même à l'intérieur du cadre interculturel sud-américain). Cette transformation peut être controversée en regard de ce qui est considéré comme « traditionnel » par les communautés. Ces 62.5% correspondent aux genres suivants : *baião, candombe, chacarera, choro, cumbia, festejo, gaïta de furro, guasa, huayno, joropo, landó, puya, samba, sanjuanito, tango, vases (trois types), xote et zamba*. Dans le même sens, ce nombre semble être similaire à celui de notre total de quarante genres. Ainsi, sur cette dernière relation (21/40), nous interprétons que 52.50% des genres subissent à l'heure actuelle un processus de transformation, d'évolution ou de modernisation.

4.6 Moments historiques de structuration des genres

Dans le tableau ci-dessous, nous synthétisons les données concernant des moments importants, précis ou approximatifs, dans la trajectoire des genres musicaux. L'année ou le siècle signalés constituent le moment (ou les moments) où le genre s'est établi ou a eu ses origines. Nous marquons avec un « ? » les genres dont le moment de constitution n'est pas clairement précisé par les sources, mais dont l'époque approximative peut être déterminée, au moins de manière hypothétique, en raison d'autres indices historiques.

Tableau V
Structuration des genres musicaux et moments historiques (dates approximatives)

Avant la seconde moitié du XIX^e siècle 26/40 = 65%	1850-1900 env. 6/40 = 15%	1900-1950 env. 7/40 = 17,50%	Après 1950 2/40 = 5%
<i>Albazo</i> (17 ^e s.) <i>Candombe</i> (18 ^e s.) <i>Chandé</i> (?) <i>Cueca</i> (18 ^e s.; 1824) <i>Festejo</i> (16 ^e s, 1940) <i>Gaïta de tambora</i> (?) <i>Huayno</i> (?) <i>Joropo</i> (17 ^e ? - 18 ^e s., [1942]) <i>Landó</i> (?; 1879) <i>Mapalé</i> (18 ^e s.) <i>Marinera</i> (1824 comme <i>zamacueca</i> ; 1879-1883 comme <i>marinera</i>) <i>Pasillo</i> (1800) <i>Polca</i> (1800) <i>Puya</i> (?) <i>Sanguero</i> (?) <i>Sanjuanito</i> (?) <i>Saya</i> (?) <i>Tambor de San Millán</i> (?) <i>Valses</i> (16 ^e - 17 ^e s.) <i>Vidala</i> (18 ^e s.) <i>Xote</i> (?) <i>Yaraví</i> (15 ^e , 17 ^e s.) <i>Yumbo</i> (?) <i>Zamba</i> (1825-1830)	<i>Baião</i> (?, 1940) <i>Bambuco</i> (19 ^e s.) <i>Bomba</i> (?) <i>Choro</i> (1870-1900) <i>Guasa-mérénque vénézuélien</i> (?) <i>Milonga</i> (1850)	<i>Chacarera</i> (1950 [antéc : 1850]) <i>Cumbia</i> (1920, puis 1960-70) <i>Frevo</i> (1905, 1950 [fin XIX ^e s.]) <i>Gaïta de furro</i> (?) <i>Guarania</i> (1925) <i>Samba</i> (1917, 1930 [antéc. : 1838]) <i>Tango</i> (1899-1909).	<i>Caporal</i> (1969)

5. Conclusion du chapitre I

Les données ethnologiques fournies dans ce chapitre nous servent à dégager une première vue d'ensemble de notre corpus, sur le plan des définitions provenant de nos trois sources. Ces définitions tendent vers un consensus général, ces dernières ne présentant pas de contradictions notoires entre elles. Les quelques divergences concernent des données au niveau des origines historiques, lesquelles – on le constate – partent souvent d'affirmations hypothétiques, parfois floues, étant donné la complexité des éléments culturels ayant participé au métissage.

Le type d'information donné par les sources électroniques se situe souvent entre le formel d'une source bibliographique et l'informel – mais pertinent – d'un informateur enquêté. De façon globale, les discours des trois sources mettent en relief des expressions récurrentes quant au tempo, caractère, diffusion et signification.

Cette première démarche nous ayant servi de base informative générale, nous allons procéder, dans le chapitre suivant, à une première étude rythmologique et à l'analyse comparative des genres.

Chapitre II

Analyse du corpus et première typologie

Notre but ici est d'élaborer l'analyse comparative des genres choisis, laquelle aboutira à une *première grande typologie* à perspective exogène, précédée d'une description de notre démarche méthodologique ainsi que d'une définition des notions essentielles et de l'argumentation du paramètre rythmique comme objet de notre étude.

1. Méthodologie d'analyse et de typologie

Dans l'objectif d'établir une typologie, nous avons procédé à une transcription des modèles rythmiques correspondant aux quarante et un genres musicaux issus des dix pays qui entrent dans notre étude. Ce processus de transcription a été articulé sur la base de l'écoute et de l'observation de différentes sources, constituées par des documents auditifs, audiovisuels ainsi que par l'observation directe de certains modes de jeux. Nous nous sommes également servis de quelques publications de diffusion de répertoire (arrangements) ou à caractère didactique (méthodes) où nous pouvons vérifier les données. Cette transcription nous conduira à l'élaboration de tableaux descriptifs et de synthèse.

Ainsi, les étapes suivies sont les suivantes :

- Modélisation des structures rythmiques selon une *première modalité* de classement: celle des rapports entre une métrique et un cycle particulier (formule « *métrique x* dans un *cycle y* »).
- Présentation des modèles correspondant à chaque genre ainsi que de leurs réalisations ou variations rythmiques (dans chaque groupe métrico-cyclique, l'ordre d'apparition des modèles n'obéit pas à une règle particulière). Objectif : définition de groupes métrico-cycliques, pas encore identificatoires des spécificités rythmiques.
- Analyses comparatives des genres appartenant à chacun des groupes du premier classement.

- Modélisation des structures rythmiques selon une *deuxième modalité* de catégorisation : celle des ressemblances des traits rythmiques, des comportements ou tendances métriques ainsi que des *tempi* ou élans (articulation de la notion de *filiation* rythmique). Objectif : une nouvelle réorganisation nous conduisant à la détermination des « *familles* ».
- Élaboration d'un *tableau typologique de synthèse*.

Les résultats de cette démarche seront précédés d'une explication d'autres concepts fondamentaux reliés à ce chapitre : *mètre*, *pulsation*, *métrique*, *cycle*, *unités distinctives* ou *valeurs opérationnelles minimales* et, plus tard, le phénomène d'*agogique* systématique.

2. Définitions : *mètre – pulsation – métrique; valeurs opérationnelles minimales; cycle rythmique*

Pour l'analyse du corpus et la création d'une typologie exogène de ces genres musicaux de l'Amérique du Sud, nous ferons appel à des notions concernant l'organisation rythmique des modèles. Ainsi, nous tenons à clarifier la signification des concepts de pulsation (ou temps), de mètre et métrique, de rythme et valeurs opérationnelles (ou unités distinctives) minimale ainsi que de cycle, car nous aurons constamment recours à cette terminologie.

2.1 Mètre, pulsation et métrique

Le *mètre* constitue un étalon de temps. Il divise le déroulement du temps en unités consécutives. Dans la tradition musicale écrite occidentale, « le *mètre* est », nous dit Simha Arom, « l'unité constitutive de la “mesure”. Tributaire d'un schéma d'accentuation régulier, il suggère son mode de subdivision (en 2/4, 3/4, 6/8, etc.).¹ » Par contre, cette notion de *mètre* ou métrique déterminant un chiffrage établi, selon le nombre de

¹ Arom, Simha : *La boîte à outils d'un ethnomusicologue* (Nathalie Fernando, éd.), Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 410.

subdivisions, n'existe pas dans de nombreuses traditions orales qui n'ont pas été influencées par la théorie musicale occidentale. Dans ces cultures, le *mètre* constitue aussi un étalon de temps, mais il demeure « inhérent à chaque pièce musicale »¹. Le *mètre* trouve sa manifestation physique et gestuelle dans la *pulsation*. Cette dernière constitue le battement explicite ou non, traduisant le découpage temporel ou le schéma pulsatif régulier à partir duquel s'organise la structure sonore. La *pulsation* coïncide avec le *mètre* dans le sens où elle le met en évidence par un geste naturel physique constituant le repère de segmentation donné par les interprètes et les auditeurs d'une structure sonore lors de son déroulement dans le temps. Arom définit la *pulsation* comme « un étalon isochrone constituant l'unité de référence *culturelle* pour la mesure du temps. Il s'agit d'une suite de points de repère réguliers par rapport auxquels s'ordonnent les événements rythmiques. »² Autrement dit, la notion de *mètre* est conceptuelle et abstraite tandis que celle de *pulsation* est matérielle, gestuelle et immanente. La notion de *temps* sera utilisée dans notre démarche comme un synonyme de *pulsation*. Ainsi parler de « quatre temps » équivaut à parler de « quatre pulsations ».

Selon les événements rythmiques se produisant à l'intérieur du *mètre*, c'est-à-dire selon la distribution des *valeurs opérationnelles minimales* (que nous expliquons plus bas) possibles dans le mètre, ce dernier peut être binaire (par exemple, deux croches par temps) ou ternaire (trois croches par temps). C'est alors que nous parlons de *métrique binaire* ou de *métrique ternaire* (soit « métrique à *subdivision* binaire ou ternaire »). Autrement dit, le binaire et le ternaire indiquent la façon dont le *mètre* est subdivisé à l'intérieur.

Nous insistons également sur le fait que le mètre (et la pulsation comme représentation physique) possède une dimension culturelle. Il est déterminé par les tenants de la tradition. S'il y a, certes, une part d'universel où le repère métrique est partagé dans des contextes différents, il existe, néanmoins, une autre part de culturel où le repère métrique n'est pas forcément perçu de la même façon au même endroit d'une séquence sonore par deux cultures différentes.

¹ Arom, Simha : *Op. Cit.*, p. 410. Voir aussi p. 39-40.

² Arom, Simha : *Op. Cit.*, p. 287. Voir aussi p. 263.

2.2 Valeurs opérationnelles minimales

Tous les segments et découpages qui se produisent à l'intérieur du *mètre* correspondent au phénomène rythmique en tant que tel. Le rythme ayant lieu à l'intérieur du *mètre* est le résultat d'une combinaison de ce que nous identifions, empruntant la terminologie d'Arom, comme des *valeurs opérationnelles minimales* ou bien *unités distinctives minimales*¹. Il s'agit de « la plus petite durée *pertinente* issue de la subdivision du mètre (...) en deux, trois, quatre, six – voire cinq – valeurs brèves, dont toutes les autres durées constituent des multiples »². En termes d'écriture musicale conventionnelle, ces valeurs sont représentées, par exemple, par des figures de croches, double-croches, triple-croches ou noires.

2.3 Cycle rythmique

Le *cycle* est l'ensemble d'événements rythmiques et/ou mélodiques qui se répètent périodiquement à intervalles de temps réguliers (pour les musiques isochroniques) ou quasi réguliers (pour les musiques non isochroniques) avec des configurations plus ou moins semblables. C'est cette périodicité qui caractérise la récurrence du *cycle*. Nous définissons ainsi le *cycle* selon le nombre de pulsations sur lesquelles s'étale la formule rythmique réitérative. Identifier un genre musical, tout d'abord par ses traits rythmiques, implique de repérer la boucle, c'est-à-dire l'ensemble d'*unités distinctives* (ou *valeurs opérationnelles*) *minimales* ayant un sens complet. Il s'agit ainsi d'un geste performanciel organisé temporellement en fonction de la pulsation naturelle donnée par les interprètes ou les auditeurs. L'organisation des unités rythmiques distinctives donne lieu à une formule, un *pattern*, une configuration ayant des accents et des oppositions de timbre. Selon la tradition, le contexte et le style musical, cette configuration peut se produire au niveau des formules rythmiques, tantôt sur celles des percussions, tantôt sur celles des cordophones accompagnateurs. Le *cycle* est donc l'ensemble de pulsations à l'intérieur desquelles s'organise le *pattern* qui donne sens à l'identification d'une structure musicale. Nous

¹ Cf. Arom, Simha : *Op. Cit.*, p. 264 et 415-416.

² Arom : *ibid.*, p. 416.

trouvons une constatation de notre propos dans les mots d'Arom : « un cycle est délimité par la récurrence ininterrompue d'évènements mélodico-rythmiques ou strictement rythmiques, similaires ou semblables.¹ » Pour notre étude de modélisation, c'est cette récurrence d'évènements qui permettra l'identification du genre.

Dans la musique écrite occidentale, un *cycle* rythmique peut coïncider avec la notion de *mesure* (dont – rappelons-le – l'unité est le *mètre*, à la fois manifesté par la pulsation). Cependant, dans plusieurs cas, certains genres sont conventionnellement transcrits sous un certain chiffre indicateur de mesure, alors que le cycle du *pattern* rythmique peut dépasser les limites de cette *mesure*. Dans ce même sens, nous soulignons la relativité de la valeur des chiffres indicateurs de mesure. Si par convention, un genre est écrit en 2/4, il est possible de le faire également dans des mesures mathématiquement équivalentes ou semblables, soit 4/4, 4/8 ou 2/2. Une structure rythmique peut s'écrire en 3/4, par exemple, mais rien n'empêche que ce chiffre soit remplacé par une mesure de 3/8, et qu'une mesure de 6/8 le soit par une autre de 6/4. Cette observation n'est pas exclusive des répertoires de tradition orale (ou reposant entre l'oral et l'écrit) car dans le répertoire classique conçu sur les techniques d'écriture, cette équivalence mathématique est également applicable. D'ailleurs, dans les musiques traditionnelles sud-américaines, qui reposent entre l'oral et l'écrit, il semble courant de transcrire, de composer, d'arranger ou d'adapter le répertoire en se basant sur la notion de *mesure* propre à la théorie musicale occidentale. Même souvent, lorsque les détenteurs ne connaissent pas la notation musicale, ils sont conscients, d'une façon ou d'une autre, que tel ou tel rythme est, par exemple, un « *seis por ocho* » (un six-huit, 6/8) ou un « *cuatro por cuatro* » (un quatre-quatre, 4/4).

En conséquence, cette substituabilité des chiffres indicateurs de mesure nous conduit à privilégier la notion de *cycle* plutôt que celle de *mesure*. Cela veut dire que nous utiliserons les chiffres indicateurs de mesure en fonction du nombre de pulsations que l'on peut compter dans la totalité du cycle rythmique. Cette procédure *peut souvent coïncider avec le chiffre indicateur de mesure utilisé habituellement* selon le système de notation musicale, mais elle ne sera pas déterminante. Par exemple, le *landó* afro-péruvien peut

¹ Cf. Arom : *Op. Cit.*, p. 407.

être considéré par les transpositeurs, compositeurs ou arrangeurs comme étant construit sur une mesure de 3/4 (trois pulsations ou temps). Or, nous allons voir qu'en réalité, le cycle rythmique complet de ce genre dépasse les trois pulsations, s'en étalant sur six. Par conséquent, nous allons privilégier la mesure de 6/4. Selon le nombre de pulsations sur lesquelles s'articule un cycle rythmique, nous parlerons de façon générale de cycles à deux temps (ou pulsations), à trois temps, à quatre temps et à six temps¹.

Précisément, au sujet de cette notion de mesure (c'est-à-dire *cycle*) et de rythme, Michel Plisson dit :

À l'instar du jazz, la tradition orale en Amérique latine rompt le lien entre mesure et rythme si étroit dans la musique européenne. Les temps forts ou faibles de la tradition occidentale ne deviennent pour le musicien latino-américain que des marquages parmi d'autres, servant de repère isochronique, mais sans importance majeure pour le rythme.²

2.4 Agogique

Agogie est un vocable d'origine allemande, le terme *Agogik* (du latin *agoge*) ayant été initié par Hugo Riemann en 1884. L'*agogique* est « l'ensemble des légères modifications de tempo que nécessite l'exécution vivante d'une œuvre »³. E. Thiel ajoute « par opposition à une exécution exacte et mécanique »⁴, c'est-à-dire par opposition à ce que nous appelons ici un *comportement métrique strict*. Le qualificatif *agogique* renvoie, selon les mots de Vincent d'Indy, au « procédé expressif du rythme »⁵, c'est-à-dire aux variations « apportées au *mouvement rythmique* : précipitation, ralentissement, interruptions régulières et irrégulières, etc. »⁶ En d'autres mots, le terme *agogique* est associé aux notions de *rubato*, de « *swing* » ou, dans son équivalent afro-brésilien, de

¹ Nous insistons sur le cycle rythmique, car le cycle correspondant à la mélodie s'articule sur un étalage plus long.

² Plisson, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 17 décembre 2012. Infolio Editeur / Ateliers de ethnomusicologie. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1963>, p. 10. Voir aussi la note 27 de son texte.

³ Riemann, Hugo : *Dictionnaire de musique*, Payot, Paris, 1931 (3^{ème} édition), article « Agogique », p. 18.

⁴ Thiel, E. : *Sachwörterbuch der Musik*, Kröners Taschenausgabe Bd 210, 1962 : Riemann, *Musikal. Dynamik und Agogik*. Cf. Centre national de ressources textuelles et lexicales (organe du Centre national de recherche scientifique, CNRTL, France), www.cnrtl.fr/lexicographie/agogique

⁵ D'Indy, Vincent : *Cours de composition musicale*, Durand et Fils, Paris, 1912 [1897-1898], livre I, p. 124.

⁶ D'Indy, Vincent : *ibid.*

« *ginga* ». Il s'agit, en principe, d'un geste performanciel ayant lieu au niveau du phrasé général, du mouvement et de l'élasticité du discours sonore, là où des fluctuations de *tempo* ou des inflexions rythmiques entrent en jeu. Par conséquent, ce geste n'est pas forcément transcribable en notation musicale conventionnelle, quoiqu'il soit présent et pratiqué dans plusieurs styles musicaux, incluant le classique européen, notamment le baroque et le romantique. Selon la tradition et le style interprétatif, cette *agogique* peut s'avérer facultative.

En ce qui nous concerne – et ceci est pertinent pour comprendre certains aspects de notre démarche – nous emploierons le terme d'*agogique* à un niveau autre que celui du phrasé global mélodique-harmonique-rythmique, au delà d'un *rubato* pouvant, en fin de comptes, s'avérer facultatif du point de vue de l'interprétation. Dans notre cas, nous mettrons en application l'*agogique* sur le plan de la métrique interne d'un *pattern* ou *cycle rythmique*. Nous verrons que dans certains groupes catégoriels, ces *patterns* ayant des fluctuations métriques ne sont pas, en effet, facultatifs alors qu'elles sont tout-à-fait systématiques : elles doivent être performées ainsi *systématiquement* pour rendre compte d'un « *groove* » culturellement pertinent. Nous ferons ainsi la distinction entre :

- **Comportement métrique *strict*** : ceci concerne un *pattern* dont la métrique interne est jouée sans fluctuation systématique, au moins dans les strates rythmiques ou *structures hiérarchiques* identificatoires les plus pertinentes de l'ensemble polyrythmique. Nous proposerons le terme « *strict* » pour indiquer un type de métrique interne dont la séquence des *valeurs opérationnelles minimales* coïncide avec ce qui serait facilement découpé selon la logique de valeurs égales, voire transcribable selon la notation musicale conventionnelle. Par exemple, le résultat de jeu de quatre double-croches (écrites), jouées en tant que quatre double-croches égales, serait culturellement pertinente pour certains genres musicaux ne requérant pas d'*agogique* systématique. Elles sont transcribibles tel qu'on les entend et elles sont reproductibles tel qu'on les écrit.
- **Comportement métrique *agogique*** : c'est le cas d'un *pattern* dont la métrique interne des *structures hiérarchiques* identificatoires les plus pertinentes du conglomérat polyrythmique est jouée *systématiquement* de façon *agogique*, c'est-à-

dire, de façon métriquement fluctuante : le *pattern* possède un comportement métrique dont les proportions ou le découpage à l'intérieur de la pulsation, ne serait pas transcribable selon la logique des *valeurs opérationnelles minimales* à durée proportionnellement égale en raison de sa fluctuation systématique. Par exemple, dans le cadre de la notation musicale conventionnelle, dans une séquence de quatre double-croches, au lieu d'être jouées en tant que quatre double-croches égales, une ou deux des double-croches (selon le cas) aurait une durée légèrement plus longue, ce qui donnerait par conséquence des proportions différentes aux autres valeurs. Nous verrons plus tard, dans ce même chapitre, que nous nous servirons d'une distribution ou agencement basée sur la figure du *quintolet*¹. Le résultat auditif – nous le verrons plus tard – est une performance de figures rythmiques située parfois entre le binaire et le ternaire à l'intérieur d'une même pulsation.

Dans le sens de cet agencement par *quintolet*, nous gardons dans le vocabulaire le terme « composite », proposé par Simha Arom, pour nous référer à la subdivision du mètre en cinq valeurs opérationnelles minimales, c'est-à-dire « lorsque la pulsation se monnaie selon un procédé réunissant les deux modalités (...), binaire et ternaire, en cinq valeurs égales »². Nous allons voir que cette subdivision composite se rapproche de la démarche qui nous permettra de structurer, par le biais de la notation musicale, la catégorie *agogique*. Cette agogique est associée à une transcription dont les unités opérationnelles minimales sont organisées en groupes de cinq. Ce sont souvent des métriques ambiguës articulées de façon à ce qu'elles donnent l'impression d'être à la fois binaires et ternaires.

L'assimilation et l'interprétation du *comportement métrique agogique* est l'un des éléments musicaux dont la transmission impliquerait un degré d'oralité par rapport aux informations fournies par la trace écrite. Nous pourrions constater plus tard l'importance de ce phénomène à travers un certain nombre de genres traités lors de nos catégorisations rythmiques.

¹ Voir la section 4.3.1 de ce chapitre. Nous en profitons pour clarifier notre démarche et dire que cette distribution sur la base du *quintolet*, proposant une transcription du comportement *agogique* d'une des catégories dégagées, n'a aucune relation avec la figure du *cinquillo* utilisée dans les musiques de Cuba et les Caraïbes et non plus avec la mesure de 5/8 couramment utilisée pour la *guasa* ou *mérénque* vénézuélien.

² Cf. Arom : *Op. Cit.*, p. 288.

3. Le paramètre du rythme : son importance dans l'identification des genres musicaux

Il semble normal que le paramètre identificatoire d'un morceau musical soit la mélodie. On siffle ou on chante tout d'abord le contour mélodique identifiant telle ou telle pièce. Néanmoins, parmi les paramètres musicaux, le rythme serait celui qui, dans un premier niveau cognitif, permet l'identification d'un *genre* musical. Même dans le répertoire classique occidental, c'est l'ensemble des configurations rythmiques et cycliques ainsi que leurs élans et leurs *tempi* qui détermine généralement l'air et le caractère d'une *allemande*, d'un *menuet*, d'une *polka*, d'une *mazurka*, d'une *bourrée* ou d'une *gavotte*. La mélodie possède sa propre structure rythmique, mais la dimension du rythme sur laquelle notre problématique et hypothèse mettent l'accent concerne plutôt le soubassement polyrythmique, c'est-à-dire le *pattern* qui intervient dans la structure *lorsqu'on fait abstraction de la mélodie*. En fait, si une structure mélodique est entendue sans aucun accompagnement de type harmonique ou percussif et, dans le cas où on ignorerait aussi son cadre géoculturel (et même le titre), nous ne pourrions pas nécessairement classer le genre musical en nous fondant uniquement sur le paramètre mélodique. Ce qui nous intéresse est la polyrythmie ayant lieu au-dessous de la mélodie¹. Une séquence mélodique, par ses propriétés, pourrait très bien renvoyer à au moins deux genres musicaux considérés différents culturellement, mais qui partagent une certaine filiation rythmique, une « ressemblance de famille » dans le sens de Wittgenstein. Ainsi, le fait que la mélodie demeure inchangeable lui confère une *propriété d'immutabilité* lui permettant de s'*adapter* à d'autres structures équivalentes (quoique non-idiosyncrasiques). Nous soutenons ainsi que la structure mélodique en elle-même – et au niveau de sa propriété d'immutabilité – ne faciliterait pas une définition immédiate des genres musicaux et que, par conséquent, l'oreille se penche naturellement vers la dimension rythmique afin d'identifier les premières spécificités.

¹ Les exceptions concerneraient les répertoires reposant sur la monodie pure, sans accompagnement instrumental (par exemple, certains chants de travail et berceuses).

Le *pattern* rythmique, comme structure ou ensemble de structures, possède donc une configuration précise à l'intérieur d'un cycle. Elle se répète en boucle, articulant un schéma périodique et constituant ainsi l'objet d'une reconnaissance culturelle fondée sur une stratégie cognitive associée à une dénomination : l'identification du genre musical. Il s'agit donc, selon les mots de Simha Arom de « configurations qualitatives qui s'organisent dans le temps par rapport à des repères, actuels ou virtuels¹ ».

Il faut aussi souligner la particularité diachronique du *rythme* : ce paramètre possède une autonomie ancestrale par rapport aux autres. Dans cette perspective Stanislas Paczinsky écrit : « L'homme primitif est entouré de sons, de mouvements, donc de rythmes : rythme de la vie animale, végétale; rythme des saisons; (...) des bruits de la nature (...). Ici apparaît la nécessité absolue de survivre.² » Le fait que le phénomène du rythme soit présent dans divers contextes et dimensions de la vie de l'homme et de la Nature, et surtout que son appropriation par l'être humain précède, chronologiquement, l'appropriation de la mélodie (et, plus récemment, de l'harmonie), le rend en quelque sorte un paramètre vital. En ce sens, Jean Molino renforce cette idée : « Précisément parce qu'il est profondément ancré dans la réalité biologique et psychique de l'être humain, le rythme est susceptible de renvoyer à d'autres expériences, spatiales, affectives ou cognitives, et de les symboliser »³. En outre, l'existence d'un certain degré d'oralité dans l'assimilation des traits interprétatifs des genres musicaux occidentaux de tradition écrite tend à s'inscrire surtout au niveau du paramètre rythmique. Ainsi le mécanisme de perception du paramètre rythmique est relativement indépendant, par exemple, de l'harmonie et de la mélodie. De plus, dans le cadre de notre étude, étant donné que la plupart des genres musicaux sont associés à une danse, leur explicitation par le biais du geste corporel constitue le premier lien au moment d'identifier le rythme caractéristique d'un genre musical. Il s'agit donc

¹ Molino, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, N° 17, Le Seuil, Paris, 1975, p. 37-62. Cf. Molino : *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Actes Sud/INA, Paris, 2009, p. 144.

² Paczinsky, Stanislas Georges : *Rythme et geste : les racines du rythme musical*, Éditions Aug.Zurfluh, Paris, 1988, p. 19.

³ Molino et Gardes-Tamine : 1982-1988 (1992), p. 9, cités dans Molino : *Le Singe musicien*, 2009, p. 144 et 411.

d'un paramètre organique, biologique et physiologique, car le rythme est associé à une gestuelle reposant sur le visuel, l'auditif ou le kinesthésique.

En vue de notre démarche typologique, l'affirmation de Michel Plisson nous apporte une confirmation de l'importance du rythme dans l'identification de structures musicales : « Presque toujours, le rythme et toutes ses composantes suffisent à établir l'identité du genre musico-chorégraphique. Il devient ainsi légitime d'établir, pour cette partie du monde [l'Amérique latine], une taxinomie fondée sur le système rythmique. »¹

En conclusion, le rythme, comme premier niveau de catégorisation des genres musicaux, est un paramètre d'une grande importance du point de vue anthropologique, ayant ses propres spécificités performanciennes, ses possibilités de configuration et sa signification culturelle.

4. Analyse paradigmatique² des modèles transcrits

4.1 Nomenclature

La nomenclature que nous proposons rend compte des abréviations concernant les critères de regroupement : *mètre* (ou *métrique*), *cycle*, *pulsation* (ou *temps*) ainsi que les adjectifs *binaire*, *ternaire* et *agogique*. De plus, nous offrons quelques symboles de notation représentant des sonorités ou opposition de timbres spécifiques rencontrés lors des exécutions :




M = métrique	b = binaire	t = ternaire
C = cycle	tps = temps (pulsations)	ag. = agogique

¹ Plisson, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 17 décembre 2012, consulté le 20 janvier 2013, page 5, paragraphe 23. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1963>

² Selon J.-J. Nattiez : « L'analyse paradigmatique est celle qui, selon une démarche introduite en musicologie par Nicolas Ruwet (1972), réécrit le texte musical dans son entier, mais de façon à placer les unes au-dessous des autres les unités qui sont en rapport de répétition ou de transformation. (...) Du point de vue épistémologique, la démarche est rigoureuse et reproductible parce qu'elle suit un certain nombre de principes *explicites* de segmentation du texte (...) » (Cf. Nattiez : « Faits et interprétations en musicologie », dans *Horizons philosophiques*, vol. 7, N° 2, 1997, p. 35. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/801042ar>, DOI : 10.7202/801042ar)

Par exemple, une *métrique binaire* avec un comportement *agogique* distribuée dans un *cycle à trois temps* (ou pulsations) sera notée ainsi : M b ag. C 3 tps. Si le cycle peut comporter à la fois trois ou six temps, la notation correspondra à C 3-6 tps. S'il s'agit de deux ou quatre temps, on notera C 2-4 tps.

Sonorités spécifiques :

-  = frappe sur le bois du membranophone
 = accord « étouffé » sur un cordophone (il peut apparaître parfois avec un seul « x »).
 = son sec sur un membranophone

4.2 Les strates instrumentales

Le cycle de base du modèle transcrit est interprété par un ensemble de quelques instruments typiques jouant un rôle essentiellement rythmique. Le modèle et ses variantes ou réalisations sont transcrits sur des portées unilinéaires correspondant chacune à un instrument ou à un ensemble d'instruments équivalents ayant la même fonction. Les noms des instruments seront indiqués dans le modèle. Nous distinguons donc plusieurs strates au sein de la polyphonie, selon les instruments :

- Les instruments qui assurent le *rythme harmonique* : nous donnons l'appellation de rythme harmonique à la formule de base que l'on trouve dans le jeu des cordophones lorsque ces derniers agissent comme des instruments accompagnateurs homophoniques au caractère à la fois harmonique et rythmique. Ce rythme est indiqué sous forme de triade plaquée; toutefois, vu que la portée est unilinéaire, les hauteurs ne sont pas spécifiées.
- Les instruments qui assurent la *basse mélodique* : cette basse mélodique correspond à la ligne monodique jouant un rôle de soutien harmonique au niveau des cordophones graves (par exemple, la contrebasse) ou de la section grave des cordophones (par exemple, le registre grave de la guitare). Elle possède également une série de formules rythmiques récurrentes.

- Les percussions : le *rythme percussif* correspond aux formules rythmiques jouées par l'ensemble de membranophones et/ou idiophones.

Étant donné que notre travail s'articule autour de l'aspect rythmique, nous aurons recours aux spécificités mélodiques ou harmoniques seulement si ces derniers paramètres constituent des composantes nécessaires au moment de distinguer des schémas rythmiques apparemment identiques, et si les possibilités de différenciation par le biais du rythme sont épuisées.

Dans la section suivante seront expliquées les deux modalités de classement que nous avons établies, la première concernant le mètre et le cycle, et la deuxième se référant aux ressemblances des traits rythmiques, de *tempi* et de caractère.

4.3 Première modalité de catégorisation : *mètre* et *cycle* (*métrique x* dans un *cycle y*)

Afin de faciliter une première lecture analytique des modèles rythmiques, nous allons regrouper ces derniers par critère de ressemblance métrique et cyclique, à partir de l'équation *métrique x dans un cycle y*. Nous rappelons que lorsque nous parlons de *métrique* binaire, ternaire ou composite-agogique, nous nous référons à la subdivision du *mètre* en valeurs opérationnelles minimales, que le *mètre* est contenu dans le *cycle* et que, dans un premier niveau d'organisation, le *cycle* est étalé sur un nombre récurrent de pulsations ou temps (manifestations explicites ou sous-entendues du mètre).

Ce premier classement n'est pas définitoire des genres quant à leurs similarités, dans la mesure où chaque groupe peut présenter des configurations rythmiques, des caractères ainsi que des vitesses et élans différents. Il ne tient pas compte non plus du caractère ou de la vitesse, sauf à titre d'information générale. Ce qui est commun aux genres de chaque groupe est la présence d'une régularité dans le principe métrique et le nombre de pulsations, y compris les genres ayant une métrique composite comme résultat du geste performatif agogique. Il faut également souligner que l'ordre dans lequel les modèles rythmiques sont classés à l'intérieur de chaque groupe métrico-cyclique n'obéit pas à une hiérarchie quelconque. Ainsi, plusieurs combinaisons métrico-cycliques sont

possibles. Les structures rythmiques sont regroupées selon les critères métrico-cycliques suivants :

a) Métrique binaire dans un cycle à deux ou quatre temps (M b C 2-4 tps)¹

La binarité est métrique et la transcription du cycle correspond à des mesures binaires en termes de la théorie musicale occidentale. Les genres de ce type peuvent être transcrits dans des mesures de 2/4 et de 4/4 (selon le nombre de pulsations du cycle) ou dans leurs équivalents 4/8 et 2/2. Il y aura ainsi des cycles binaires à deux ou à quatre temps.

b) Métrique binaire dans un cycle à trois temps (M b C 3 tps)

Organisées sur trois temps, les structures rythmiques de ce type sont transcriposables dans des mesures de 3/4 ou de 3/8 (à la rigueur même 3/16, par exemple). Chacun des trois temps est sous-divisé en micro-unités doubles (deux croches) ou quadruples (quatre doubles-croches)².

c) Métrique hybride 1 (sesquialtère) : métrique binaire dans un cycle à trois ou six temps (M b C 3-6 tps) ou métrique ternaire dans un cycle à deux ou quatre temps (M t C 2-4 tps)

Ce type de métrique regroupe les modèles rythmiques dont l'organisation repose sur une ambiguïté quant au nombre de pulsations que l'on peut comprendre dans le cycle. Par conséquent, cette ambiguïté a lieu à la fois dans le mètre et dans le cycle. Il s'agit, mathématiquement, du même nombre d'unités opérationnelles (même nombre de croches, par exemple). La différence réside dans la façon dont les interprètes subdivisent le mètre (où dans la façon dont le mètre est subdivisé culturellement).

¹ Voir nomenclature : section 4.1 (p. 133).

² Nous allons voir que l'on peut exceptionnellement considérer le *landó* afro-péruvien comme un genre reposant sur un cycle de six temps.

Cette catégorie a déjà été largement abordée dans diverses recherches, étant donné le grand nombre de genres musicaux associés à cette sorte d'hybridation métrico-cyclique. Il s'agit en fait de la métrique connue comme « sesquialtère¹ » ou « hémiole ». « Sesquialtère », signifiant « une fois et demi », se réfère à des relations de durée rythmique établies selon la proportion $3 = 2$, soit lorsque trois valeurs d'égale durée [par exemple, ♩ ♩ ♩] sont assimilées à deux valeurs d'égale durée [♩ ♩], dans un contexte métrique où « la proportion isochronique est respectée »² et les durées de temps entre une mesure à métrique binaire et l'autre ternaire sont aussi équivalentes entre elles³.

Dans le contexte des métriques *sesquialtères* ou *hybrides* (selon notre vocabulaire), certaines structures rythmiques peuvent être senties, perçues et, par conséquent, transcrites presque indifféremment comme étant des *métriques binaires dans des cycles ternaires* – mesures de 3/4 ou de 6/4 – ou bien comme des *métriques ternaires dans des cycles binaires* – mesures de 6/8 ou de 12/8 –. Nous employons l'expression « presque indifféremment » dans le sens où, selon le style et la battue naturelle des détenteurs de la tradition, il se peut que l'une des deux métriques ait une prédominance particulière. La battue peut être perçue de façon ternaire, mais il y aurait, par exemple, une binarité constante au sein d'un des plans instrumentaux. D'après notre contact avec des musiciens pratiquant ce type de répertoire⁴, le choix s'avère être partagé parmi les musiciens et usagers, que ces derniers soient des lecteurs, des compositeurs, des arrangeurs ou des transpositeurs. Souvent, il s'agit d'une préférence sur le plan écrit. Même, les détenteurs

¹ Le terme « sesquialtère » a été utilisé en musique depuis le XVII^e siècle, concernant les métriques ayant une ambiguïté ternaire-binaire, notamment par le vihueliste Gaspar Sanz dans son *Instrvccion de mvsica sobre la gvitarra española y método de svv primeros rvdimentos hasta tañerla con destreza* (1674). Cf. Plisson : *Op. Cit.*, p. 7-8, par. 29-33.

² Plisson : *Op. Cit.*, p. 8, par. 37.

³ Cf. Plisson : *Ibid.*

⁴ Discussions d'ordre analytique avec des spécialistes des traditions tels Víctor Simón (pianiste et compositeur argentin) : 2009; Lucho Quequezana et les musiciens du projet Sonidos Vivos (Pérou) : 2006, 2007. Voir aussi : Olsen et Sheehy : *The Garland Handbook of Latin American Music*, Routledge, New York, 2008, p. 510 (définition de « sesquialtère »). Nous pouvons également mentionner divers travaux de composition, de transcription et d'arrangement faits par des musiciens sud-américains, notamment ceux d'Aldemaro Romero (Venezuela, 1928-2007), d'Antonio Lauro (Venezuela, 1917-1986) et de Vicente Emilio Sojo (Venezuela, 1887-1974). Dans leurs publications, ces musiciens se basent sur des rythmes aux métriques hybrides; ils marquent en effet un double chiffre indicateur de mesure, soit 3/4 et 6/8.

des traditions ne connaissant pas l'écriture musicale possèdent tout au moins une conscience de la pulsation qui leur permet de favoriser un cycle plutôt qu'un autre ou encore à adopter les deux mètres. Ce qui est important c'est qu'il s'agit de mesures mathématiquement proportionnelles et, par conséquent, superposables dans la mesure où les battues ternaires et binaires sont simultanées.

d) Métrique hybride 2 : *métrique ternaire dans cycle à deux temps* (M t C 2 tps)

Bien que la substituabilité entre 6/8 et 3/4 soit toujours mathématiquement possible, nous tenons à souligner à l'intérieur de ce groupe typologique la présence de certains genres musicaux (la *cueca*, le *bambuco* et la *gaïta de furro*, par exemple) qui favorisent la *métrique ternaire dans un cycle à deux temps*, soit l'équivalent à une mesure de 6/8. Il s'agit donc d'une battue à deux temps par cycle avec métrique ternaire, laquelle serait culturellement pertinente.

e) *Métrique ternaire dans cycle à quatre temps, non hybride* (M t C 4 tps)

Les métriques de cette catégorie correspondent notamment à des genres aux influences ouest-africaines. À la différence des structures hybrides, leur cycle est clairement découpé en quatre temps, *sans ambiguïté métrique*. De plus, comme nous allons le voir, certains groupes de cette première typologie présentent un ensemble de structures rythmiques possédant une métrique au caractère *agogique*, phénomène performatif que nous allons expliquer ci-dessous.

f) Métriques *agogiques* : *binaires dans un cycle de deux ou quatre temps* (M b ag. C 2-4 tps) et *ternaires dans un cycle de deux temps* (M t ag. C 2 tps)

Dans certains cas, l'agogique peut s'avérer facultative et trouver différents modes de jeu selon les écoles d'interprétation. Cependant, dans plusieurs traditions, l'agogique existant à l'intérieur des structures métriques est loin d'être un choix; elle est au contraire indispensable au geste performatif impliquant une pertinence culturelle identitaire

importante. Il s'agit d'une nécessité, d'une exigence interprétative qui favorise la naturalité des gestes rythmiques. C'est là où nous disons que l'agogique est *systématique*. Dans le cas de notre étude, l'agogique systématique a lieu au sein du schéma rythmique qui se répète périodiquement. En se référant aux traditions musicales de la région du Minas Gerais, au Brésil, l'ethnomusicologue brésilienne Glauro Lucas nous rappelle un principe d'ailleurs commun à l'interprétation de plusieurs structures rythmiques d'Amérique latine : « Nous savons que, pour jouer [des pièces], que ce soit celles d'un musicien comme Ernesto Nazareth¹ ou les nombreuses partitions du répertoire populaire brésilien, nous devons activer l'ancienne et inéluctable "ginga"², afin que la musique nous soit plus naturelle [notre traduction].³ »

Rappelons, tel que dit plus haut, que dans notre travail de typologie et de modélisation, nous appelons *métriques agogiques* la catégorie des musiques présentant cette modification ou fluctuation systématique dans leurs spécificités rythmiques. Il s'agit ainsi de formules oscillant naturellement entre des subdivisions et des rapports binaires et ternaires dans les unités opérationnelles (vues indifféremment comme des métriques binaires, ternaires ou comme une combinaison des deux métriques). Cette exigence représente un défi non seulement sur le plan de l'interprétation (pour quelqu'un d'étranger à la tradition), mais également sur le plan de la transcription.

Il est important de souligner que dans notre étude nous allons travailler, d'une part, avec des catégories de genres rythmiques ayant dans leur exécution un comportement agogique systématique – récurrent, cyclique, non facultatif – mais, d'autre part, avec des genres rythmiques dont le mode de jeu n'implique pas ce type de modifications. Ces derniers sont interprétés de façon *stricte*. Ils ne requièrent pas de modification agogique. C'est là que Riemann oppose l'agogique « à une exécution exacte et mécanique⁴ » (bien

¹ Ernesto Nazareth, compositeur et pianiste brésilien (1863-1934).

² D'autres mots sont utilisés dans certaines régions pour se référer à cet effet de l'agogique, par exemple : « ginga » (au Brésil), « tumbao » (au Venezuela, en Colombie, au Panama et dans les Caraïbes) ainsi que « swing » et « groove » (mots d'origine anglaise).

³ Lucas, Glauro : *Os Sons do Rosário. O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2002, p. 101-102.

⁴ Thiel, E. : *ibid.*

sûr, sans que cette exactitude et mécanique impliquent un manque de caractère ou d'expression).

4.3.1 Transcription des gestes agogiques systématiques : l'hypothèse du quintolet (métrique composite)

La transcription des configurations métriques des genres portant des gestes rythmiques systématiques catégorisés comme *agogiques* et qui sont significatifs culturellement pose des contraintes spécifiques, en raison des fluctuations systématiques des valeurs opérationnelles (unités distinctives). Rappelons que leur distribution à l'intérieur du mètre ne correspond pas aux proportions égales auxquelles l'on s'attendrait dans une succession de ces unités en nombre de deux (croches), de quatre (double-croches), de trois (croches ou triolet) ou de six (croches ou sextolet).

Nous voulons démontrer notre hypothèse selon laquelle il est possible de transcrire ce comportement agogique par le biais d'une formule de *quintolet* à l'intérieur du mètre (pulsation), sur laquelle nous redistribuons les unités opérationnelles qui normalement apparaissent équitablement – disons-le encore – en nombre de deux, de quatre, de trois ou de six. Rappelons également que ce *quintolet* n'est en lien ni avec la formule du *cinquillo*¹ cubain-caribéen ni avec la séquence des cinq unités égales (cinq croches) correspondant au 5/8 du *méréngue* vénézuélien. Cette formule du quintolet nous donnerait une souplesse au moment de modifier les proportions. En effet, nous accorderons une valeur en pourcentage à chaque unité distinctive minimale. Si nous prenons la noire comme figure représentative de la totalité d'une pulsation (mètre), sa valeur sera donc de 100 %. Par conséquent, une croche aura la valeur de 50 % et une double-croche, une valeur de 25 %. Selon cette distribution, plusieurs combinaisons rythmiques auraient les relations suivantes :













¹ Le *cinquillo* correspond aux figures  ou bien 

Figure 2 : distribution des valeurs opérationnelles sur une proportion équitable
(correspondant à un comportement métrique de type *strict*).

	=	50 %	50 %		
	=	25 %	25 %	25 %	25 %
	=	50 %		25 %	25 %
	=	25 %	25 %	50 %	
	=	25 %	50 %		25 %
	=	75 %			25 %
	=	25 %	75 %		
	=	33.3 %	33.3 %	33.3 %	
	=	33.3 %	66.6 %		
	=	66.6 %		33.3 %	

Cette distribution est logique, n'impliquant pas une recherche particulière. Nous servant de base pour comprendre les étapes suivantes, ce système de proportion correspond aux genres musicaux exécutés de façon *stricte*, sans comporter d'agogique récurrente.

Parmi les genres musicaux que nous étudions, il en existe un ensemble comportant l'irrégularité propre à ce principe agogique qui ne s'adapte pas à la distribution équitable de notre figure 2. Si nous représentons les modèles des quatre unités distinctives ou opérationnelles minimales consécutives comme étant quatre doubles-croches (et leurs combinaisons possibles) – ce qui est souvent le cas lors des transcriptions habituelles –, nous remarquons que l'un des comportements agogiques correspond à une *tendance de prolongation* systématique sur la première et la quatrième unité. Ainsi au lieu d'avoir un mode de jeu rythmiquement *strict* (comme c'est le cas dans d'autres genres) présentant la distribution de 25 % x 4, on aura une exécution où les doubles-croches extrêmes

présentent un pourcentage plus élevé que 25 %. En conséquence, la durée des deux unités minimales ou doubles-croches intermédiaires (la deuxième et la troisième) sera donc réduite en fonction de la place prise par les unités des extrêmes. D'autres proportions traduisant le principe agogique existent dans d'autres genres, ces derniers pouvant également être transcrits sur la base de la métrique composite du quintolet, tel que nous allons le prouver plus tard.

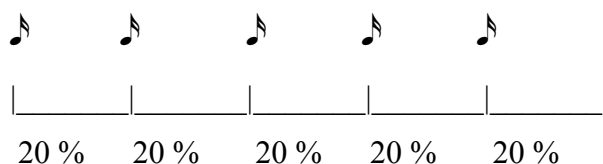
En Amérique du Sud, nous constatons la présence de ce phénomène interprétatif notamment au Brésil, dans la région des Andes (Bolivie, Équateur, Pérou et Chili) ainsi qu'en Argentine et au Paraguay.

4.3.1.1 Schémas distributionnels des valeurs ou unités opérationnelles au comportement agogique

Nous avons premièrement procédé à des essais de transcriptions ainsi qu'à des simulations sonores en format MIDI et à l'aide d'un logiciel de notation musicale¹. À première vue, la distribution des unités basées sur la formule du « quintolet » semblait être celle qui rendait compte, auditivement, de l'effet agogique recherché².

Les schémas suivants montrent deux phases de distribution des unités qui nous ont conduit à établir les formules rythmiques réadaptées au geste agogique :

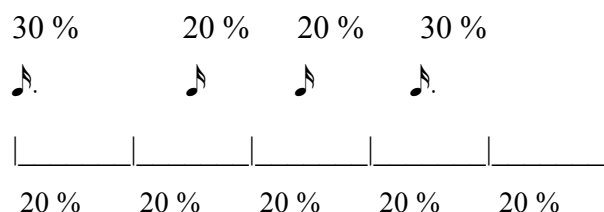
Phase I : modèle sous-jacent (distribution de base)



¹ Logiciel Sibelius, versions 4.0 et 6.0.

² Les antécédents de cette expérience remontent à 2006 (Montréal), lorsque quelques simulations sonores en MIDI du genre musical du *huayno* des Andes ont été mises à l'écoute auprès de Lucho Quequezana, musicien péruvien détenteur des traditions musicales andines ainsi que de la côte Pacifique du Pérou (influence africaine). Cette première validation tirait déjà des résultats positifs.

Phase II : modèle des quatre unités avec prolongation de la première et quatrième unités (*choro, samba, huayno, caporal*).













Nous avons ensuite pris connaissance des observations de Glaura Lucas en ce qui concerne les modifications au caractère agogique propres à certaines formes de danse et de musique rituelles de Nossa Senhora do Rosário, au Minas Gerais¹. D'ailleurs, elle se sert au départ d'un schéma de base rendant compte de la distribution basée sur la formule de $25\% \times 4 = 100\%$ que nous avons utilisé (où $100\% = \text{quarter note}$). À l'aide d'un logiciel d'analyse spectrographique, la chercheuse a étudié les comportements des unités distinctives (ce qu'elle appelle « microstructures »). Sur la base de l'analyse graphique des battements d'un membranophone (caixa) du genre appelé Moçambique, elle a tiré les résultats que nous transcrivons ci-dessous² :

¹ Cf. Lucas, Glaura : *Op. Cit.*, p. 115-122.


² Cf. Lucas, Glaura : *Op. Cit.*, p. 116 : « Ex. 4 – Análise gráfica das batidas de uma caixa de Moçambique – Serra Acima ».

Figure 3 : proportions métriques d'après Glaucia Lucas : 2002, p. 116



a) 43 %	24.5 %	34 %	→ 
b) 30 %	37.5 %	32 %	→  → 
c) 41.5 %	25.3 %	33.3 %	→ 
d) 29.3 %	36.6 %	34 %	→  → 
e) 44 %	56 %		→ 
f) 69 %	31 %		→ 
g) 44.7 %	55.3 %		→ 

Le comportement agogique des formules notées par Lucas montre que la formule se situe dans une position intermédiaire, c'est-à-dire qu'elle présente une distribution à la fois binaire et ternaire. Ainsi, la formule  peut être entendue presque comme un triolet (voir les lignes b et d). En effet, les pourcentages des unités gravitent autour du tiers de la pulsation.

4.3.1.2 Exemple de base : le modèle des quatre unités agogiques

Nous nous intéressons particulièrement à la formule des quatre unités ou doubles-croches consécutives dans une pulsation. Lucas note que la distribution théorique de 25 % 25 % 25 % 25 %, associée en principe à ces quatre unités , subit une transformation, et que sa distribution s'articule plutôt autour des valeurs 33.3 % 16.7 % 16.7 % 33.3 %, c'est-à-dire qu'elle montre une tendance vers la combinaison de triolet :



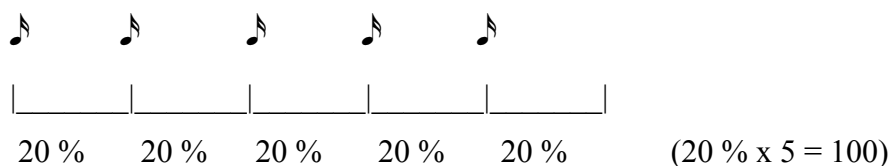
Afin que la transcription et la modélisation des genres demeurent lisibles et compréhensibles, nous devons nous en tenir aux possibilités existant dans les proportions rythmiques du système de notation conventionnel. Le but consiste donc à trouver une distribution en pourcentage dont les valeurs doivent être situées entre celles de la formule  et celles de la formule  tout en tenant compte des combinaisons.

3

Autrement dit, la distribution en pourcentage des unités que nous cherchons par le biais de la formule du quintolet devrait correspondre à des chiffres assez proches des valeurs trouvées par Lucas lors de son analyse spectrographique. Ces valeurs justifieraient l'utilisation du quintolet. Le chiffrage expliquant cette proportion composite est censé être constant parmi les formules agogiques qui entrent dans notre étude.


4.3.1.3 Le *quintolet* comme base de transcription des agogiques

Dans un premier temps, nous comparerons les valeurs réelles déterminées par Lucas d'après son analyse spectrographique. Dans un deuxième temps, nous adapterons ces valeurs réelles à la distribution des valeurs fixes de nos schémas distributionnels des cinq unités. Nous reprenons ci-dessous le modèle sous-jacent présenté dans la phase I des schémas distributionnels, et que nous utiliserons comme référence :

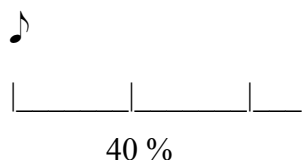


Ensuite, nous montrons deux exemples de distributions possibles des unités. Nous nous référons régulièrement aux proportions du schéma de G. Lucas :

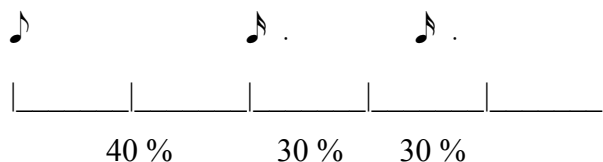
Exemple 1 :

Pour la tranche des valeurs 43 % 24.5 % 34 % (ligne [a] de Lucas) ainsi que 41.5 % 25.3 % 33.3 % (ligne [c]) correspondant à la formule , nous pouvons arrondir les valeurs à 40 % 25 % 35 % ou bien à 45 % 20 % 35 %.

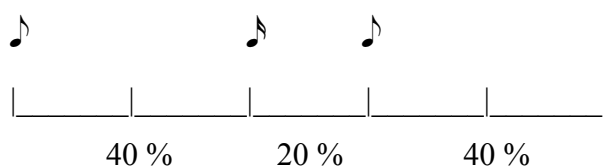
Nous notons ici une proximité des valeurs avec la distribution basée sur le 20 % x 5 de nos schémas. Ainsi nous observons que la valeur de 40 % attribuée à la croche équivaut aux premiers 2/5 de la pulsation (deux premières doubles-croches du quintolet) :



Selon ces pourcentages, il y a la possibilité de distribuer les valeurs des deux double-croches suivantes de différentes façons, et ce, en fonction de leur comportement. Par exemple, nous pouvons obtenir la formule




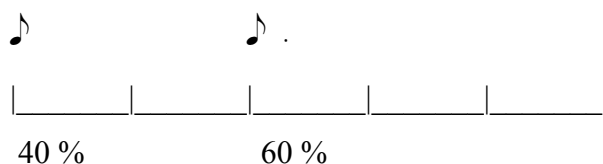
ou bien la formule





Il serait très complexe de rendre compte d'une écriture (et de sa lecture) mathématiquement fidèle aux proportions idéales de 25 % et 35 % – du moins avec notre système de notation. Nous optons pour une simplification au moyen de valeurs arrondies.

Exemple 2 :

Pour la tranche des valeurs 44 % 56 % (ligne [e] de Lucas) ainsi que 44.7 % 55.3 % (ligne [g]) correspondant à , nous pouvons arrondir à 45 % et 55 %. La représentation de cette formule sera simplifiée de la manière suivante :







Or, la nature ambiguë de l'agogique fait en sorte que cette distribution soit également le réflexe d'une rythmique agogique proche du ternaire. Elle transcrit non seulement la





formule  (50 % 50 %), mais aussi celle de  (33.3 % 66.6 %)

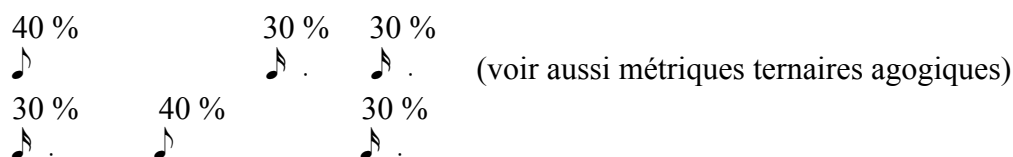
Grâce à cette démarche, nous constatons l'utilité du quintolet comme schéma distributionnel des quatre unités et de leurs combinaisons. Plus tard, nous prévoyons de valider les simulations sonores dans notre démarche de perception (esthétique).

Enfin, nous aimerions illustrer les formules agogiques que nous pourrions trouver au cours des analyses de nos modalités de classement (la première étant celle reliant le *mètre* et le *cycle*). Il y aurait ainsi des métriques agogiques tantôt binaires, tantôt ternaires :

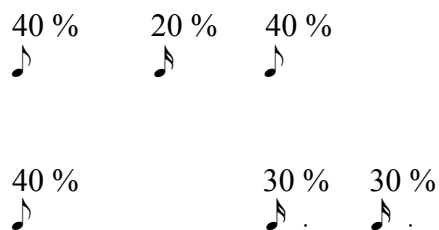
Métriques binaires agogiques :

30 % 20 % 20 % 30 %
 .    .

20 % 20 % 30 % 30 % (variante de la précédente)
   .  .



Métriques ternaires agogiques :



En conclusion, il est possible d'utiliser la formule du quintolet (subdivision « composite » décrite par Arom¹ et que nous avons mentionnée plus haut²) pour transcrire les approximations des valeurs correspondant à un mode d'exécution qui comporte une agogique systématique.

Une fois que les modèles des structures rythmiques traitées selon la première modalité de catégorisation (métrico-cyclique) seront montrés et commentés brièvement, nous procéderons à une analyse comparative détaillée des genres appartenant à un même groupe de la première modalité de catégorisation. Cette comparaison nous conduira enfin à regrouper les modèles selon un deuxième critère, celui de la *ressemblance des traits rythmiques*, que nous allons expliquer tout de suite.

4.4 Deuxième modalité de catégorisation : *ressemblance des traits rythmiques et des tempi*

Dans cette deuxième modalité de classement, nous tenons compte non seulement des traits rythmiques semblables, mais également du critère du *tempo* et, par conséquent, du *caractère général* des genres. L'analyse comparative de la première modalité nous

¹ Cf. Arom, Simha : *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, 2007, p. 288.

² Voir notre section 1, concernant les notions de *pulsation*, de *mètre* et de *cycle*.

permettra de procéder à un classement selon les critères de la deuxième modalité. Ainsi elle sera faite après avoir exposé les modèles appartenant à chaque groupe de la première modalité (celle concernant les rapports métrico-cycliques). Ainsi nous observerons la présence de traits rythmiques particuliers et récurrents. L'objectif est de déterminer un minimum de configurations communes à plusieurs genres. Nous allons également vérifier les rapports d'opposition des timbres instrumentaux, c'est-à-dire la façon dont un même *pattern* peut apparaître dans un autre genre filial, mais sur une strate instrumentale différente (le timbre des *patterns* aura donc une importance significative pour l'identification du genre interprété).

À partir des nos analyses comparatives, nous allons établir des degrés de relations qui nous permettront de rentrer dans la notion de *filiation* entre les modèles rythmiques des genres. Ce type de classement a pour but la proposition d'une typologie générale, qui est l'objet de ce chapitre.

4.5 Les modèles transcrits

Nous commençons par une analyse paradigmatique exposant non seulement les modèles rythmiques de base, ceux qui sont les plus joués, mais également plusieurs des variations rythmiques ou réalisations possibles rencontrées lors de la performance. Rappelons que nous transcrivons les *patterns* rythmiques ayant lieu dans chaque strate instrumentale, selon ce que nous entendons et observons à partir de toutes les sources sonores et audiovisuelles qui nous ont servi de base ainsi que de l'observation directe.

Les tableaux qui suivent présentent les formules de chaque strate instrumentale. La première des formules correspond à celle qui est la plus jouée, celle qui résume toutes les autres. Nous rappelons que nous ne considérons que les instruments jouant un rôle de soutien rythmique. Lorsque nous nous référons, par exemple, à un cordophone, celui-ci est considéré comme un instrument accompagnateur (rôle non seulement harmonique mais aussi rythmique) et non comme un instrument mélodique. Chaque modèle instrumental et ses variations possibles sont présentés de façon paradigmatique en raison du fait que ces variations sont indépendantes des autres strates. En d'autres mots, cette autonomie s'explique par le fait que la variation dans une strate instrumentale peut coïncider avec

celle d'une autre strate à un autre moment. Les formules rythmiques au sein d'un même instrument sont interchangeables. Par exemple, à l'intérieur d'un cycle de quatre temps, une boucle rythmique d'accompagnement étalée sur les deux premières pulsations pourrait soit se répéter sur les deux dernières pulsations soit s'enchaîner à une autre formule ayant elle aussi deux temps.

L'analyse détaillée qui aura lieu après la présentation des modèles (selon la première modalité de classement) sera articulée au niveau des cellules rythmiques que nous identifions à l'intérieur de ces modèles. Ainsi, au sein de chaque groupe des modèles, les cellules portant des traits semblables seront mises en comparaison, tout en soulignant également les points où les modèles semblables peuvent différer.

5. Modèles et réalisations : analyse comparative

Les modèles structurels des genres musicaux sont présentés en ordre alphabétique. Au fur et à mesure, nous noterons quelques renseignements de type structural que nous croyons pertinents, lesquels ne suivent pas forcément un ordre systématique.

Après l'analyse comparative faite à l'intérieur de chaque groupe de genres, nous élaborerons deux tableaux : un premier tableau, au but récapitulatif, qui synthétise le groupe selon les critères généraux de mètre et de cycle (c'est-à-dire, tel qu'il était avant l'analyse comparative); ensuite, un deuxième tableau correspondant à la réorganisation qui résultera de ces analyses (par ressemblances rythmiques et de tempo).

5.1 Métrique binaire dans un cycle à 2 ou 4 temps : groupe I-A

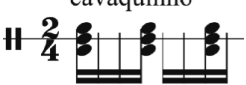




[Dix-sept exemples, série 1]

BALÃO

Brésil (nord-est)

M bn C bn (2 tps)

♩ = 84-112

<p>cavaquinho</p> 	<p>pandeiro</p> 	<p>triangle</p> 
<p>guitare</p> 	<p>surdo et/ou zabumba</p> 	

Présence de quatre unités (double-croches) de base par pulsation (comparer le triangle avec les lares du *sanguêo*).

CANDOMBE

Uruguay

M b C 4 tps

♩ = 92-100

- Exécution stricte, sans agogique.
- Les accents des unités minimales du tamboril grave sont groupés comme suit : 3 3 4 2 4 (rappel de la *clave* cubaine).

CAPORAL

Bolivie

M b/t ag. C b 2 tps

♩ = 92-96

Nous tenons à souligner la particularité du rythme du *caporal*. Quoique les réalisations du cordophone (charango) s'apparentent à celles du *huayno*, la ligne des membranophones (bombos) est différente. Ceux-ci présentent deux coups sur chaque pulsation du cycle de

deux temps, chaque paire de coups étant à un registre différent (deux graves puis deux plus aigus, ou vice-versa). Loin de marquer une division de tendance binaire, comme c'est le cas dans le *huayno*, ces interventions donnent plutôt l'impression d'avoir une métrique



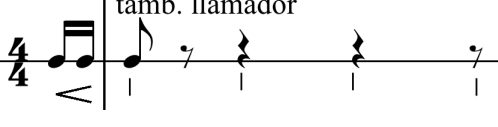
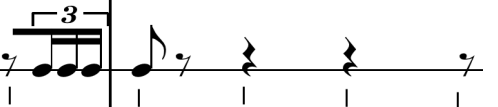

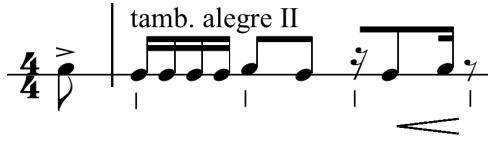
ternaire. Il est courant d'entendre des détenteurs de cette tradition qui, connaissant plus ou moins l'écriture musicale, décrivent cette base rythmique comme « un 6/8 »¹. Une sorte de « retenue » (agogique) dans le geste rythmique des membranophones nous conduit à transcrire le *caporal* sur la base des quintolets.

CHANDÉ

Colombie (région de Cartagena)

M b C 4 tps

♩ = 140-144

<p>maracón et guacho</p>  <p>tambora</p>  <p>tamb. llamador</p>  	<p>tamb. alegre I</p>  <p>tamb. alegre II</p> 
--	--



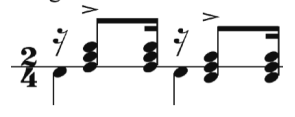

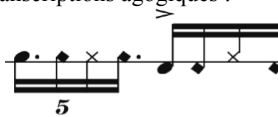


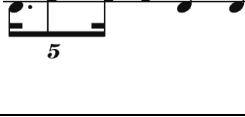
¹ C'est notamment ce qu'a affirmé le musicien bolivien Willy Ríos Saavedra. Conversation personnelle (Laval, Québec, le 31 octobre 2011).

CHORO (ET CHORINHO)

Brésil


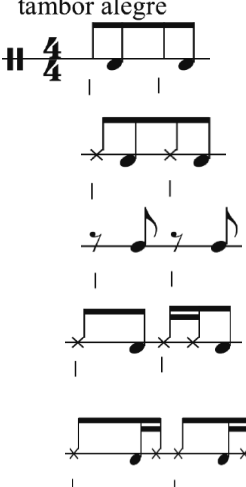


M b C 2 tps

♩ = 54-120

<p>cavaquinho</p>   <p>guitare</p> 	<p>pandeiro</p>  <p>transcriptions agogiques :</p>    
--	--

Les structures configurées sur la base de cinq unités opérationnelles distinctives (quintolets) à l'intérieur d'une pulsation correspondent au geste agogique nécessaire pour conférer le « groove » caractéristique. Tel que nous allons le voir, ce trait caractérise également les genres suivants : *samba*, *huayno* et *caporal*.

CUMBIA
Colombie
M b C 4 tps
♩ = 84-96

<p>guitare</p> 	<p>tambor alegre</p>  <hr/> <p>guache, maracón</p> 	<p>tambor llamador</p> 
--	---	---





- Exécution stricte, sans agogique.
- Présence des contretemps : activité dans la deuxième croche de chaque temps.
- Improvisations (*tambor llamador*) : présence d'unités constituées en cellules ternaires.

FREVO

Brésil (région de Pernambuco)

M b C 2 tps

♩ = 132-150

<p>guitare</p>  <p>Musical notation for guitar part in 4/4 time. The staff shows four measures: 1. Quarter note G4, quarter note A4. 2. Quarter note B4, quarter note C5. 3. Quarter note D5, quarter note E5. 4. Quarter note F5, quarter note G5. Vertical bar lines are present at the end of each measure.</p>	<p>pandeiro</p>  <p>Musical notation for pandeiro part in 4/4 time. The staff shows two measures: 1. Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. 2. Quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Vertical bar lines are present at the end of each measure.</p>
<p>surdo, zabumba</p>  <p>Musical notation for surdo and zabumba part in 4/4 time. The staff shows two measures: 1. Quarter note G4, quarter note A4. 2. Quarter note B4, quarter note C5. Vertical bar lines are present at the end of each measure.</p>	<p>guitarra</p>  <p>Musical notation for guitarra part in 4/4 time. The staff shows two measures: 1. Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. 2. Quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Vertical bar lines are present at the end of each measure.</p>

GAÏTA DE TAMBORA

Venezuela (nord-ouest)

M b C 2 tps

♩ = 84-96

<p>cuatro</p>	<p>maracas</p> <hr/> <p>tamborita</p>	<p>tambora</p>
----------------------	---	-----------------------

- Exécution stricte accompagnée cependant d'une certaine agogique non systématique au niveau des percussions (voir les configurations en quintolet).
- Improvisations (tambora) : présence de micro-unités ternaires.
- À noter : le modèle rythmique du cordophone devient récurrent dans d'autres genres musicaux ou d'autres contextes géographiques, comme nous le verrons plus tard.

HUAYNO (OU HUAYÑO OU WAYNO)

Pérou (aussi Argentine, Bolivie, Chili et Équateur).

M b.ag C 2 tps

♩ = 76-96

<p>charango</p>	<p>bombo</p>
<p>guitare</p>	

Agogique

(quintolets)

omniprésente dans

les *huaynos*, peu

importe le tempo

(elle semble plus

discrète dans le

choro et la *samba*,

lorsque ceux-ci sont

lents ou modérés).

MILONGA

Argentine, Uruguay

M b C 2 tps

♩ = 50-100

<p>guitare (arpégiée)</p>
<p>basse</p>

- *Milonga* et *puya* :
exécution stricte.

PUYA

Colombie

M bn C bn (4 tps)

♩ = 140-144

<p>tambora</p>
<p>maracón, guache</p>

SAMBA

Brésil

M b C 2 et 4 tps, selon la strate instrumentale

♩ = 100-138

<p>cavaquinho, guitare</p>	<p>pandeiro</p> <p>surdo</p>
----------------------------	------------------------------

SANGUEO

Venezuela (côte nord)

M b C 2 tps

♩ = 96-108

<p>laures (baguettes)</p>	<p>membranophones divers</p>
---------------------------	------------------------------

- Exécution stricte, sans agogique.
- Noter l'activité rythmique sur le dernier temps.
- Pas de cordophones, musique pour voix et percussions.

SANJUANITO

Équateur

M b C 2 tps

♩ = 92-100

<p>guitare, charango</p>

TANGO

Argentine, Uruguay

M b C 2 tps

♩ = 56-66

- Exécution stricte (sur le plan rythmique).
- Les agogiques sont surtout réservées pour le plan mélodique.

guitare, piano,
bandonéon accompagnateur

basse harmonique

XOTE

Brésil

M b C 2 tps

♩ = 60-96



guitare	basse

- Formule de base du cordophone : même que celle du *sanjuanito* et de la *gaïta de tambora*. Différence : distribution des timbres sonores.
- Présence de quatre micro-unités par temps (triangle).

5.1.1 Analyse comparative du groupe I-A

Dans cette section, nous mettons en relation les dix-sept genres musicaux choisis pour ce premier groupe typologique. Nous nous concentrons principalement sur les traits et gestes rythmiques qu'ils ont en commun. Le caractère, l'élan et le tempo sont également pris en compte afin de détailler les comparaisons.

➤ La *cumbia* et le *sanguero* présentent les traits communs suivants :

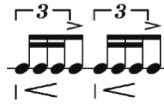
- La présence d'un trait rythmique accentué chez les membranophones dans la dernière moitié de la dernière pulsation (l'équivalent d'une croche) :  pour la *cumbia* et  pour le *sanguero*.

Il s'agit d'un coup percussif caractéristique de ces deux genres, et sa présence est fondamentale pour leurs identités rythmiques.

- Selon les pièces, ces deux genres peuvent présenter des vitesses et un caractère semblable. La vitesse la plus lente (et culturellement acceptable) du *sanguero* peut coïncider avec celle d'une *cumbia* à l'élan animé.
- Les bases rythmiques ont un mode d'exécution « droit » ou « carré », c'est-à-dire qui n'implique pas de gestuelle agogique pertinente culturellement.


➤ Entre la *cumbia* et la *gaïta de tambora* nous notons :


- La présence de variantes rythmiques ternaires à l'intérieur des moitiés de pulsations, soit l'équivalent de triolets de doubles-croches. Ces variantes sont exécutées de façon très fluide, mais leur lieu d'apparition est légèrement différent selon le genre.




Ainsi, dans la *cumbia*, la variation  est généralement jouée à partir de la première pulsation et peut se prolonger sur la deuxième pulsation ou à partir de la troisième pulsation, pour continuer sur la quatrième. Pour sa part, la *gaïta de*


tambora « ternarise » la métrique au niveau de la deuxième pulsation, à la façon d'une levée ou d'une impulsion vers le cycle rythmique suivant. Par exemple :



- Dans les deux cas, ces variations sont fréquentes et distinctives de ces deux genres, sans être, cependant, des traits de premier ordre dans le modèle de base, lequel présente une métrique fondamentalement binaire. Ce qui est important de retenir pour la *cumbia* et la *gaïta de tambora* est que, parmi les traits partagés, ces deux genres comptent des éléments ternaires qui font surface au milieu des variations rythmiques. Notons ainsi que le *sanguero* ne présente pas ces unités ternaires. Sa métrique est constamment binaire.
- Les tempi de la *cumbia* et de la *gaïta de tambora* se ressemblent davantage que ceux de la *cumbia* et du *sanguero*. Les possibilités et les limites des tempi pour la *cumbia* et la *gaïta de tambora* sont les mêmes.
- À la différence du *sanguero* et de la *cumbia*, la *gaïta de tambora* a un mode d'exécution qui manifeste un élan au caractère traînant. Une sorte d'agogique apparaît souvent dans la formule 

La formule subit une sorte d'« alourdissement » qui la fait s'apparenter au triolet ou à la division ternaire. La transcription de cette métrique agogique binaire-ternaire nous donne ainsi la formule 





- Tant dans la *cumbia* que dans la *gaïta de tambora* nous observons la présence fréquente des variations  et 
- Un élément de ressemblance se trouve au niveau des idiophones : dans la *cumbia*, les maracas présentent la formule 

dans une technique de jeu qui permet de lier la deuxième croche d'une pulsation à celle qui, accentuée, démarre la pulsation suivante. Les maracas, dans la *gaïta de tambora*, jouent également de façon constante, sans variations, la séquence .

Ici, les deux maracas font une croche, l'une des deux étant par conséquent à contretemps. De plus, chaque maraca est jouée par une personne différente.


- Nous soulignons que la métrique du rythme mélodique dans la *cumbia*, le *sanguero* et la *gaïta de tambora* est constamment binaire. Nous n'avons pas trouvé de ternarisations au niveau des rythmes mélodiques.

➤ Mettons en relation le *sanjuanito* et la *puya* avec la *gaïta de tambora* et la *cumbia* :

- Une formule récurrente dans les variations au niveau du rythme harmonique (guitare, charango) du *sanjuanito*, , se retrouve dans le rythme percussif principal de la *puya*.
- D'ailleurs, cette formule apparaît également dans les rythmes harmonique et percussif de la *gaïta de tambora*. Dans le *sanjuanito*, cette formule est exécutée de façon carrée, sans geste agogique.
- Les contretemps présents dans le modèle  des cordophones accompagnateurs du *sanjuanito* se retrouvent dans la *cumbia*, sauf au niveau des membranophones (*tambor alegre*).
- Les deux formules idiophoniques (maracas) de la *gaïta de tambora* et de la *cumbia* (deux croches par pulsation) décrites plus haut peuvent trouver un équivalent dans cette formule à contretemps du *sanjuanito*.
- Cependant, la formule stricte, presque constante de  des membranophones du *sanjuanito* (bombo, en ce cas), n'est présente ni dans la *puya* ni dans la *gaïta de tambora*.
- Cependant, lorsque la *cumbia* est accompagnée par une basse ou une contrebasse, celle-ci construit des lignes mélodiques basées sur la formule de .

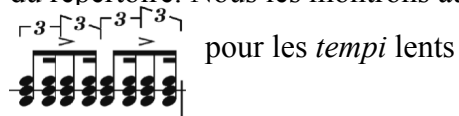
- Les vitesses possibles du *sanjuanito* appartiennent au groupe de vitesses associées à la *cumbia*, à la *gaïta de tambora* et au *sanguéo*. La *puya* aurait quant à elle une parenté avec d'autres genres que nous verrons plus tard.


➤ En ce qui concerne le *baião*, la *milonga*, le *tango* et le *candombe* :

- Nous avons repéré une cellule rythmique commune à ces quatre genres musicaux, soit , c'est-à-dire le « *tresillo* ». Dans chaque genre, elle prend des variantes timbrales différentes, selon l'instrument et le mode de jeu. Elle peut apparaître également sous la forme d'accents dans une séquence d'unités opérationnelles minimales constantes, comme c'est le cas dans le pandeiro du *baião*, les tamboriles du *candombe* et la guitare arpégée de la *milonga* (voir les modèles).
- Les vitesses possibles pour le *baião* et le *candombe* sont assez semblables. La *milonga* rejoint ces deux derniers genres seulement dans ses versions vives, car cette danse peut également être très lente.
- Les genèses historiques du *tango* et de la *milonga* sont très reliées. Ces genres ont en effet subi l'influence, notamment, de la danse espagnole *habanera*, dont ils conservent une formule rythmique de base similaire. Par conséquent, leurs structures sont semblables.

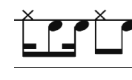
➤ Le *xote* :

- Ce genre présente deux modèles rythmiques légèrement différents selon le tempo du répertoire. Nous les montrons au niveau de la guitare :

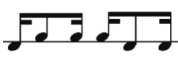


et  pour les répertoires aux *tempi* plus vifs.

- La variante associée au *tempo* rapide du *xote* pour les cordophones accompagnateurs possède la même rythmique que l'un des modèles principaux du *sanjuanito* et de la *puya* :

Xote (guitare)*Sanjuanito* (guitare)*Puya* (percussion)

Cependant, la fonction instrumentale ainsi que l'alternance et l'opposition des timbres résultant de la technique de jeu dans chaque formule est différente.

- Tant dans la version lente que dans les versions modérée ou rapide, le *xote* contient des *contretemps* fréquents au niveau des accords plaqués des cordophones accompagnateurs¹. Rappelons que les contretemps sont présents dans la *cumbia* (percussions) et partiellement dans le *sanjuanito* (guitare).
- Le *choro* (ou *chorinho*), le *samba*, le *huayno* et le *caporal* possèdent une propriété performancielle agogique qui mérite une attention particulière :
- Il s'agit d'un mode de jeu, dans certains plans instrumentaux, qui fait en sorte que les durées des subdivisions métriques trahissent l'écoute par rapport au repère de métrique binaire sur lequel elles sont censées être organisées. Plus concrètement, à l'intérieur d'une pulsation, la séquence des quatre double-croches n'est pas interprétée d'une façon carrée. Au contraire, on trouve une inégalité constante sur chaque unité rythmique, c'est-à-dire une sorte de « rubato » rythmique².
 - L'agogique produite dans un contexte, en principe binaire, donne l'impression d'une approximation du ternaire, en raison de l'élan traînant de son exécution. Ainsi, la variation percussive  , dans le *choro* et le *samba*, apparaît

¹ Cette combinaison métrique des contretemps, d'une part, et des sous-divisions ternarisées, d'autre part, en plus d'une ligne de basse appuyée sur les deux croches du deuxième temps, évoque la configuration rythmique du *reggae* jamaïcain. Le *xote* dans sa version plus animée évoque également, par le biais de cette configuration de la ligne de basse, le genre du *calypso* antillais.


² Nous nous permettons de rappeler les autres termes associés à cette agogique systématique essentielle à l'interprétation des structures rythmiques : « swing » (en anglais), « tumbao » (en argot caraïbe) et « ginga » (en portugais brésilien).


souvent comme un « quasi-triolet ». Il en est de même – nous le rappelons – dans la *gaïta de tambora*. L'effet serait plutôt




- Au Brésil, le *choro* et le *samba* présentent cette agogique. C'est également le cas d'un grand nombre d'autres manifestations musicales, notamment celles de forte influence ouest-africaine.
- Du côté des Andes, le *huayno*, d'influence quechua dans l'élan rythmique, et européenne dans l'héritage harmonique et le métissage des échelles, présente le même type d'agogique (voir la ligne du cordophone charango).
- Pour sa part, la *saya* bolivienne est plus proche d'une métrique ternaire, tout en étant binaire dans le cycle. En plus, dans l'instrumentation (présence du charango) et dans l'élan lui-même, le *caporal* est souvent semblable au *huayno*. Pourtant, la configuration rythmique du *caporal* est – nous pouvons l'entendre – reliée aux métriques ternaires typiques de l'Afrique subsaharienne. Le caractère traînant de sa formule $6/8$ ♩ ♩ ♩ ♩ le rapproche d'un regroupement binaire. ce qui donne pour résultat un « tumbao » ou une agogique transcriptible ainsi : $\frac{2}{4}$ ♩ ^{5>} ♩ ^{5>} ♩
- Hypothétiquement, en raison de sa spécificité rythmique et interprétative, la musique de la danse *caporal* pourrait éventuellement être classée dans un autre groupe.

➤ *Chandé et frevo*


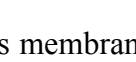
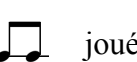

- Ces deux genres possèdent des formules rythmiques très semblables, quoique transférables sur des plans instrumentaux différents. Ainsi, le membranophone du *chandé* joue la formule  tandis que la guitare dans le *frevô*

joue la formule  . Notons particulièrement la cellule ♩ ♩ sur le troisième temps de chaque modèle.

- Également, leurs élans vifs et très rapides appartiennent au même type.

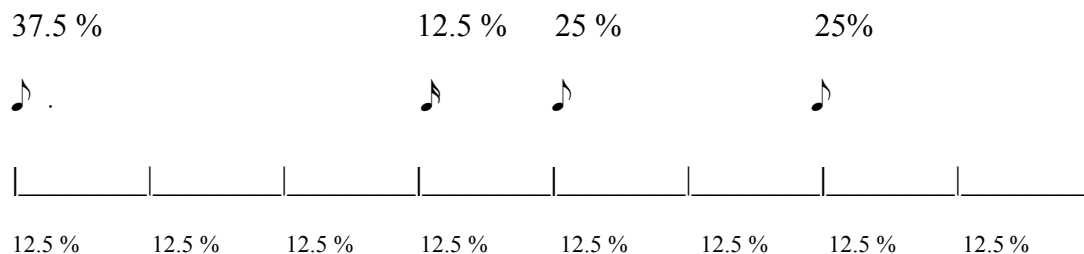
- Par contre, dans le *frevo*, la formule  du pandeiro n'existe dans aucun plan instrumental du *chandé*.
- Par ailleurs, en ce qui concerne les vitesses, celle de la *puya* entre dans la même famille que le *chandé* et le *frevo*.

➤ *Saya*

- La formule  jouée par les membranophones domine la structure de la *saya*.
- Cette formule serait l'équivalente de  , la même des deux premières pulsations du *frevo* (jouée par la guitare) et du *chandé* (jouée par la tambora).
- À part sa présence systématique dans le *frevo* et le *chandé*, la première cellule de cette formule, soit  ou son équivalent  (*saya*), apparaît également sur le premier temps du *baião*, de la *milonga* et du *candombe*, avec des développements relativement distincts dans les pulsations suivantes.
- Danse et musique très vive, ses tempi et élans sont proches de ceux de la *puya*, du *chandé* et du *frevo*.

Dans un ensemble de deux pulsations en métrique et cycle binaires, à chaque micro-unité distinctive, soit chaque double-croche (pour un total de huit) lui est attribuée une valeur de 12.5 % (8×100). Ainsi, de façon générale, il existe parmi les modèles aux métriques strictes de la famille I-A – et au niveau des deux premières pulsations – une prédominance de formules rythmiques ayant les proportions suivantes :

Chandé, milonga, tango, frevo :



5.1.2 Synthèse du groupe I-A

Le tableau VI (groupe I-A') résume les trois grands sous-groupes de notre première catégorie métrico-cyclique :

Tableau VI : groupe I-A'

GROUPE I-A	A1, quatre tps Métrique stricte	A2, deux tps Métrique stricte	A3 Métrique agogique composite
M b C 2-4 tps	<i>Candombe</i> <i>Chandé</i> <i>Cumbia</i> <i>Frevo</i>	<i>Baião</i> <i>Gaíta de tambora</i> <i>Milonga</i> <i>Puya</i> <i>Sanguero</i> <i>Sanjuanito</i> <i>Saya</i> <i>Tango</i> <i>Xote</i>	<i>Caporal</i> <i>Choro</i> <i>Huayo</i> <i>Samba</i>

5.1.3 Réorganisation du groupe I-A → *Famille I-A*

Selon nos analyses comparatives, nous dégageons un nouveau classement du groupe de filiation métrico-cyclique I-A (M bn C bn) sur la base des critères plus spécifiques de ressemblance des traits rythmiques, tempi et caractère :

1. Métrique stricte (sans agogique); tempo modéré, accent ou tendance accentuelle sur la dernière croche :

cumbia gaíta de tambora sanguero sanjuanito xote

2. Métrique stricte, sans agogique; tempi lents et modéré; présence des formules associées à l'« habanera » et/ou à la « clave » cubaine (sans y être forcément reliée quant aux origines) :

baião milonga tango candombe

3. Métrique stricte, sans agogique; tempo très vif :

chandé frevo (syncope sur le 3^e temps)

puya (formule de base de la *gaíta de tambora* et *sanjuanito*)

saya

4. Métrique agogique, accent sur le deuxième temps, tempi de lent à vif :

choro samba

5. Métrique agogique, élan traînant :

huayno (tempi lent à modéré)

caporal (tempo modéré; traînant dans le geste, mais énergique dans le caractère)

Ce résultat typologique sera nommé **Famille I-A** (tableau I-A''), que l'on résume ainsi :

Tableau VII : groupe I-A''

	1	2	3	4	5
FAMILLE I-A	<i>Cumbia</i>	<i>Baião</i>	<i>Chandé</i>	<i>Choro</i>	<i>Caporal</i>
	<i>Gaïta de tambora</i>	<i>Candombe</i>	<i>Frevo</i>	<i>Samba</i>	<i>Huayno</i>
	<i>Sanguéo</i>	<i>Milonga</i>	<i>Puya</i>		
	<i>Sanjuanito</i>	<i>Tango</i>	<i>Saya</i>		
	<i>Xote</i>				

5.2 Métrique binaire dans un cycle à 3 temps (M b C 3 tps) : groupe I-B

[Huit exemples série 2]

GUARANIA

Paraguay

♩ = 72-84

harpe, guitare

JOROPO (I)¹

Venezuela

♩ = 60-80

<p>cuatro</p> <p>(mêmes variations que la valse)</p> <p>basses</p> <p>(mêmes variations que la valse).</p>	<p>maracas</p> <p>tambor (certains joropos)</p>
--	---

PASILLO (Colombie)

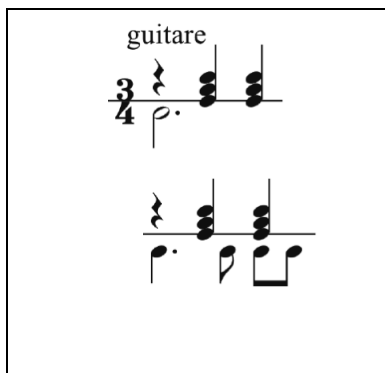
♩ = 56-67 (...72)

<p>tiple</p>	<p>basse harmonique (guitare)</p>
--------------	-----------------------------------

¹ Nous constatons l'existence, au Venezuela, de deux types de *joropos* : celui-ci transcritible à 3/4 (métrique binaire, cycle ternaire), et un deuxième transcritible à 6/8 (métrique ternaire, cycle binaire).

VALE BRÉSILIENNE

♩ = 69 - ♪. = 80



Rythme courant de valse européenne.

VALE VÉNÉZUÉLIENNE

♩ = 69 - ♪. = 80

cuatro	basses

À noter : présence commune, entre la *valse vénézuélienne*, le *joropo* et le *pasillo*, d'une frappe systématique sur la troisième et sixième unité (croches) au niveau des cordophones accompagnateurs.

VIDALA
Argentine
♩ = 60-84

guitare	bombo

YUMBO
Équateur
♩ = 60-66

guitare

Nous n'avons pas trouvé de variantes majeures dans le genre du *yumbo*. Cycle à trois temps, sa battue semble être marquée, cependant, à la noire pointée (« à 1 », en termes de la théorie musicale occidentale).

YARAVÍ
Équateur ♩ = 52-60

guitare	bombo

Il est possible que certains des genres au *tempo* lent, notamment le *yaraví* équatorien et la *guarania* paraguayenne, puissent être éventuellement classés dans le groupe métrico-cyclique hybride (ambiguïté entre 6/8 et 3/4), comme nous allons le voir plus tard.

5.2.1 Analyse comparative du groupe I-B

Toutes les structures rythmiques identifiant les six genres choisis dans cette catégorie possèdent une métrique binaire (deux ou quatre unités opérationnelles minimales par pulsation). Elles sont senties et perçues par les interprètes sur un cycle de trois temps, et ne présentent aucune ambiguïté métrico-cyclique inverse (une métrique ternaire dans cycle binaire, par exemple). Voici nos analyses :

➤ *Pasillo, valse vénézuélienne et joropo (I); valse brésilienne*

- Ces trois genres contiennent la même formule rythmique dans le mode de jeu des cordophones accompagnateurs (tiple, guitare, cuatro). Ce mode de jeu, dont la référence est la mesure de 3/4, présente un accent ou une « frappe » percussive sur la troisième et la sixième des six croches distribuées dans le cycle ou la mesure. Les percussions (membranophones et/ou idiophones) reproduisent le même schéma.
- Les variations rythmiques que l'on trouve dans la *valse vénézuélienne* et le *joropo* (I) sont pratiquement les mêmes. Nous remarquons tout particulièrement la présence de syncopes dans ces variations au niveau des cordophones accompagnateurs (ainsi que dans les schémas mélodiques).
- Le schéma général de la basse harmonique est également le même dans la *valse vénézuélienne* et le *joropo*, mais adopte d'autres conventions dans le *pasillo* colombien.
- Les vitesses du *pasillo* et du *joropo* (I) coïncident dans la plupart de leurs possibilités, ce dernier genre pouvant cependant dépasser les limites du *pasillo*.
- Stylistiquement, le *pasillo* se rapproche de la *valse vénézuélienne*. Cependant, nous avons constaté que plusieurs *valse*s du Venezuela peuvent être interprétées à des vitesses pouvant atteindre celles du *joropo* de notre groupe. D'après nos observations, le caractère des *pasillos* confère à ces derniers des vitesses dont les plus élevées tendent à être légèrement moins rapides que celles des valse et du *joropo*.

- En termes de configuration, la *valse* typique du Brésil est restée presque inchangée par rapport à ses ancêtres autrichienne (valse viennoise) et française (valse musette). Les vitesses vont de lentes à très rapides (elles sont équivalentes à celles de son homonyme vénézuélienne). Cependant, la *valse brésilienne* demeure plutôt carrée quant à la distribution des unités rythmiques distinctives dans le cycle de trois temps, et ce, malgré la présence de « rubatos » ou agogiques facultatives dans de nombreuses interprétations.

➤ *Vidala, yaraví et guarania*

- La *vidala* manifeste un élan lent, très posé. Nous avons trouvé, comme tempo maximal, quelques vitesses modérées. Le caractère reste toutefois traînant et nostalgique.
- C'est aussi le cas du *yaraví*, dont le tempo offre les mêmes possibilités que la *vidala*.
- Par ailleurs, les valse brésiliennes et vénézuéliennes n'offrent pas autant de possibilités de tempi lents que la *vidala* et le *yaraví*. En effet, ces dernières peuvent atteindre des tempi beaucoup plus lents que les valse considérées comme étant « très lentes ».

➤ *Yumbo*

- Le schéma rythmique donné principalement par la guitare s'articule sur un cycle ternaire. Ce schéma simple est constitué de ♪ ♪ ; cependant, le geste interprétatif au caractère ferme et incisif, donnant un poids, un accent sur chacun des deux valeurs rythmiques, manifeste la marque naturelle d'une seule pulsation au début de chaque schéma. Ainsi, nous soutenons que la formule du *yumbo* de l'Équateur peut être perçue de deux façons :
 - a) Une métrique ternaire dans un cycle « uni-pulsatif », correspondant à une mesure de 3/8 (éventuellement de 3/16), c'est-à-dire trois croches par cycle.
 - b) Une métrique binaire dans un cycle de trois temps (ternaire), si nous tenons en compte la marque d'une pulsation pour chacune des trois croches.

5.2.2 Synthèse du groupe I-B

Tableau VIII : groupe I-B'

GROUPE I-B M b C 3 tps	<i>Joropo (II)</i> <i>Pasillo</i> <i>Valse vénézuélienne</i> <i>Valse brésilienne</i> <i>Vidala</i> <i>Yumbo</i>
---	---

5.2.3 Réorganisation du groupe I-B → Famille rythmique I-B

Selon leurs caractères, leurs tempi et leurs ressemblances rythmiques, nous regroupons nos schémas de cette façon :

1. Tempi modérés à vifs; frappes ou accents sur les 3e et 6e croches :

pasillo joropo(I)

2. Tempi lents à vifs; frappes ou accents sur les 3e et 6e croches :

valse vénézuélienne et brésilienne

3. Tempi lents ou lents à modérés

vidala yaraví guarania

4. Uni-pulsatif

yumbo

Ceci donne pour résultat le tableau suivant :

Tableau IX : groupe I-B''

	1.	2.	3.	4.
FAMILLE I-B	<i>Pasillo</i> <i>Joropo (I)</i>	<i>Valse vénézuélienne</i> <i>Valse brésilienne</i>	<i>Vidala</i> <i>Yaraví</i> <i>Guaranía</i>	<i>Yumbo</i>

5.3 Métriques *hybrides* ou *sesquialtères* : M t C 2-4 tps, ou M b C 3-6

tps : groupe I-C (ambiguïté entre 3/4 et 6/8 ou entre 6/4 et 12/8)

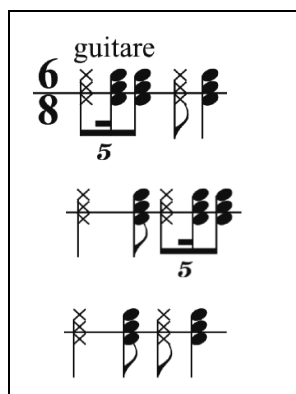
[Quatorze exemples, série 3]

Nous réservons le modèle du *landó* péruvien pour la fin de notre numérotation, en raison du fait qu'il est le seul genre de cette catégorie portant un cycle rythmique plus long par rapport aux autres.

ALBAZO

Équateur

♩. = 88-92



L'agogique de l'*albaz* s'articule dans la première ou la deuxième moitié du cycle. Dans ce genre musical, comme dans la *chacarera*, l'élément de binarisation demeure évident.

BAMBUCO

Colombie

♩. = 72-126 ou ♩ = 108-184

<p>tiple, guitare</p>	<p>basses</p> <p>(guitare)</p>	<p>clincho (percussion)</p>
-----------------------	--------------------------------	-----------------------------

BOMBA

Équateur

♩ ou ♩. = 92-112

harpe, guitare

ou

Nous n'avons trouvé, parmi nos sources sonores, aucune variante majeure dans la structure rythmique très simple de la *bomba* équatorienne.

CHACARERA

Argentine, Bolivie

♩. = 92-100

guitare

bombo legüero

Vu comme un cycle binaire, le geste agogique a lieu dans le deuxième temps (soit les trois dernières micro-unités ou croches).

CUECA

Chili

♩. = 78-92

guitare

pandero (tambourin)

mains

(bombo, cajón)

Éléments à la fois de binarisation et de ternarisation.

GAÏTA DE FURRO

Venezuela

♩. = 92-138

Éléments de binarisation
et de ternarisation.

Soulignons la présence
récurrente d'une frappe
ou « étouffement » de
timbre additionnel sur
les troisième et sixième
croches.

<p>cuatro</p>	<p>tambora</p> <p>furruco</p> <p>cencerro (cloche à vache), güira</p>
---------------	---

**GUASA (OU MÉRÉNGUE
VÉNÉZUÉLIEN)**

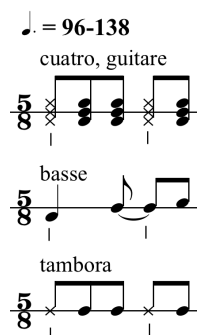
Venezuela

♩. = 96-138

<p>cuatro, guitare</p>	<p>tambora</p> <p>basse</p> <p>maracas</p>
------------------------	--

Il importe de remarquer que la *guasa*, musique et danse vénézuélienne, a subi une transformation métrico-cyclique depuis les années 1960-1970. Cette métamorphose fait qu'on la perçoit et la conçoit aujourd'hui comme étant une structure écrite dans un cycle

de cinq unités distinctives aux valeurs égales. C'est donc à dire qu'elle est transcriptible sur une mesure de 5/8 (ou de son équivalent 5/16). Il s'agit, en principe, du seul genre musical (et type de danse) populaire métissé – ses influences sont hispano-africaines – en Amérique latine qui présente ce type de division métrique. Sous cette perspective, nous pouvons affirmer qu'il s'agirait d'un « aksak »¹. Voici, par exemple, le modèle d'un cycle ou mesure d'une *guasa* tel qu'elle s'écrit actuellement :



Cependant, nous convenons de traiter la modélisation de ce genre selon les écritures traditionnelles, lesquelles possèdent déjà une gestuelle rythmique agogique reposant entre une mesure de 2/4 et une mesure de 6/8, par le biais de l'alternance d'un triolet et deux croches (ou de trois croches et un duolet, selon l'angle métrique abordé).

Cette particularité agogique distinctive que l'on retrouve dans l'exécution traditionnelle de la *guasa* se manifeste aussi de façon systématique dans la *bomba* équatorienne.

¹ « Terme turc emprunté à la théorie musicale ottomane signifiant 'boiteux', irrégulier (...) » reposant « sur la réitération ininterrompue d'un module résultant de la juxtaposition de groupements fondés sur des quantités binaires et ternaires (...) » (Cf. Arom : *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, 2007, p. 405).

JOROPO (II)

Venezuela

♩. = 132-152

cuatro	guitare, harpe	maracas

- Présence de frappes et d'accents systématiques sur les première et quatrième croches (voir le cuatro et les percussions), comme éléments de binarisation divisant le cycle ou la mesure en deux parties égales (rapport de symétrie).
- Présence, dans le rythme harmonique (basses, registres graves des cordes), d'une division en trois parties égales agissant comme élément de ternarisation. Sur ces trois figures de noires, la première est souvent remplacée par un silence.

MARINERA

Pérou

♩. = 78-92

guitare	cajón

Polca paraguayenne

♩. = 94-138

guitare
harpe
basse harm.

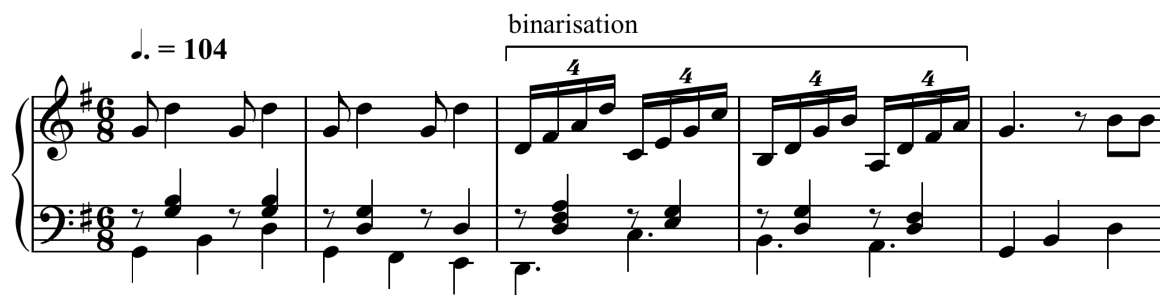
Bien que la *polca* du Paraguay possède un modèle rythmique plutôt proche des genres hybrides sans agogique systématique (c'est-à-dire non composites), nous la classons dans ce groupe car ses structures mélodiques présentent assez régulièrement des successions de quatrains de double-croches ou ayant des traits rythmiques dérivés de cette base lorsque nous prenons comme référence la mesure de 6/8 :



point de vue d'une mesure de 3/4.

L'insertion ainsi que la compréhension de ces huit double-croches serait plus difficile si nous les considérons du

Voici un exemple de transcription d'un extrait mélodique joué avec la harpe, pouvant être accompagné par les configurations montrées dans le paradigme ci-dessus :



Exemple 3' : *polca* paraguayenne (harpe) : extrait du thème traditionnel *El Pájaro Campana*
[notre transcription]

VALE PÉRUVIENNE

♩ = 138-160

guitare	cajón
$\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$

- Binarisation : l'ensemble des variations du cajón (même mécanisme que dans les genres précédents).
- Ternarisation : l'ensemble des variations de la guitare accompagnatrice.

ZAMBA

Argentine, Paraguay

♩. = 44-54 ou ♩ = 66-80

- Élément de binarisation : accents et frappes sur les première et quatrième croches.
- Éléments de ternarisation : l'ensemble de valeurs rythmiques autres que les traits de binarisation.

<p style="text-align: center;">guitare</p>	<p style="text-align: center;">bombo</p>
--	--

Jusqu'ici, nous avons rendu compte de l'ensemble des styles dont la relation métrico-cyclique demeure ambiguë présentant soit un cycle de trois temps soit un cycle de quatre temps, selon l'angle pulsatif qu'on adopte. Ensuite, tout en restant dans la même famille métrico-cyclique, nous allons montrer la seule exception trouvée quant à la durée du cycle, soit le genre et la danse afro-péruvienne du *landó*, constitués d'un schéma rythmique dont la durée correspond au double de celle des modèles précédents. Autrement dit, le schéma minimal s'articule sur un cycle de six temps, selon l'équation de *M b C 6 tps* (6/4) ou sur un cycle de quatre temps, selon l'équation de *M t C 4 tps* (12/8) :

LANDÓ

Pérou

Version 1 : métrique ternaire, cycle à **4 temps** (♩. = 66-92)

<p>cajón</p>	<p>guitare</p> <p>congas</p> <p>cencerro</p>
--------------	--

Version 2 : métrique binaire, cycle à 6 temps (♩ = 100-138)

<p>cajón</p>	<p>guitare</p>
	<p>congas</p>
	<p>cencerro</p>

5.3.1 Analyse comparative du groupe I-C : hybrides et composites (agogiques)

L'organisation et la mise en relation de l'ensemble des genres appartenant à cette catégorie fait état d'une complexité majeure en raison de l'hybridité binaire-ternaire caractérisant la nature, l'interprétation et, par conséquent, la transcription des genres. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le choix métrico-cyclique binaire ou ternaire demeure partagé parmi les interprètes de ces styles, que ces derniers connaissent ou non l'écriture musicale. Par ailleurs, il existe des genres qui, déployés sur un schéma métrique et cyclique bien défini, dégagent des gestes agogiques systématiques pouvant déstabiliser l'oreille non habituée.

Dans ce groupe I-C, nous avons observé deux tendances générales. D'une part, il y a les structures qui possèdent une ambiguïté (hybridation) métrico-cyclique. Dans certains cas, la présence insistante d'éléments de binarisation confère à la structure une impression

de prédominance d'une métrique ternaire dans un cycle à deux temps (mesure de 6/8, par exemple). D'autre part, nous répertorions les genres ayant pour particularité interprétative le mode de jeu systématique de type *agogique* (tel que nous l'avons vu dans le groupe I-A avec le *huayno*, le *caporal*, le *choro* et le *samba* brésilien) que nous transcrivons selon notre métrique composite fondée sur la distribution en quintolets.

Nous procédons maintenant à la description et à l'analyse comparative des diverses catégories appartenant au même groupe métrico-cyclique I-C. Cette analyse nous conduit immédiatement au nouveau regroupement (**Famille I-C**), en vue de la typologie finale à laquelle nous voulons aboutir.

Groupe I-C, sous-groupe I-C1

Dans ce groupe sont classés les schémas rythmiques ayant une hybridation de *métrique binaire sur un cycle ternaire* (par exemple, une mesure de 3/4 ou de 6/4) superposable à une *métrique ternaire sur un cycle binaire* (par exemple, une mesure de 6/8 ou de 12/8). Nous dégageons également, au sein de ce groupe, un ensemble de structures rythmiques ayant une prédominance pulsative naturelle de la deuxième formule (6/8).

- **Sous-groupe I-C1, catégorie a : hybridation 1**

Ce sous-groupe comprend les organisations métrico-cycliques hybrides, c'est-à-dire qui peuvent être aussi bien des *métriques ternaires dans cycles binaires* que des *métriques binaires dans cycles ternaires*, en termes de superposition mais non d'alternance. On peut distinguer ici deux catégories :

a) **C1a-1** : celles ayant un cycle court de trois temps (3/4) ou de 2 temps (6/8). Le *joropo* (II), la *zamba* argentine et la *valse* péruvienne appartiennent à cette catégorie.

b) **C1a-2** : celles ayant un cycle long de six temps (6/4) ou de 4 temps (12/8). Nous soulignons que dans l'ensemble des schémas rythmiques étudiés dans cette famille, seul celui qui correspond au *landó* du Pérou s'articule sur cet étalon.

Nous aimerions considérer l'hypothèse selon laquelle le *yaraví* équatorien et la *guaranía* paraguayenne, classés *a priori* dans le groupe I-B (cycles de trois temps sans ambiguïtés métriques), pourraient appartenir au groupe C1a. En effet, ces genres peuvent éventuellement être adaptés à des transcriptions dans des mesures de 6/8, et ce, même si leur cycle rythmique est de trois temps. Cette hypothèse est appuyée par leur ressemblance, par exemple, avec la *zamba* argentine qui présente un penchant cyclique binaire.

- **Sous-groupe I-C1, catégorie *b* : prédominance de 6/8 (métrique ternaire – cycle binaire)**

Il s'agit de formules rythmiques qui, bien qu'hybrides et mathématiquement superposables (6/8 et 3/4), sont marquées par une prédominance binaire. C'est donc la mesure de 6/8 (cycle binaire) qui prime. Nous avons constaté, par exemple, dans des publications de musiques populaires, une préférence pour la mesure de 6/8.

De plus, indépendamment des rubatos et agogiques pouvant avoir lieu sur le plan mélodique, le geste performanciel rythmique de base est carré, voire droit, et ne comporte pas d'agogiques systématiques récurrentes.

À ce sous-groupe appartiennent le *bambuco*, la *cueca*, la *gaïta de furro* et la *marinera*. Nous soulignons que des genres issus du sous-groupe C1, tels que le *joropo* (II) et la *guaranía*, peuvent également faire partie du sous-groupe C2 en raison d'une sorte de binarité perceptible dans le modèle qui pourrait être considérée comme prédominante.

Comparaisons dans le sous-groupe I-C1

➤ **I-C1a-1 : *zamba* et valse péruvienne**

- Leurs structures rythmiques basées sur un cycle de trois temps présentent un *geste* ou *trait de binarisation* récurrent : un accent ou une frappe (parfois les deux) est exécuté par la percussion ou les cordophones accompagnateurs sur la première et la

quatrième micro-unité (croche), et ce, dans l'ensemble des six micro-unités implicites :



La deuxième frappe marque ainsi ce qui correspondrait à un deuxième temps sur une mesure de 6/8, soit ♪. ♪.

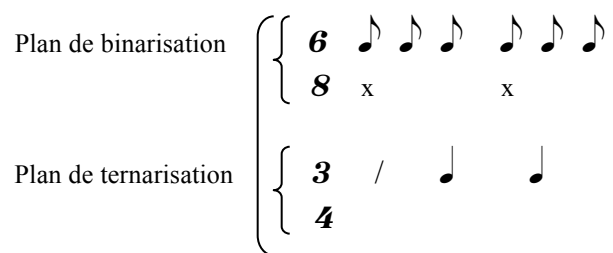
- Une opposition de timbres se produit : les croches ou micro-unités accentuées et/ou frappées, surtout la quatrième (celle du deuxième accent), correspondent généralement à un son sec associé à une frappe sur le bois ou à un son étouffé sur les cordes, tandis que les croches non accentuées correspondent à des timbres des membranes ou à des cordes libres.
- Il faut rappeler qu'auditivement l'ambiguïté métrico-cyclique de ces deux genres est évidente : tandis que certains plans instrumentaux articulent leurs configurations sur une base à cycle clairement ternaire, à trois temps bien repérables, évoquant par exemple l'élan d'une sarabande ou d'une valse européenne, d'autres lignes instrumentales font une division binaire, cette dernière étant elle aussi clairement distinguable.
- Sur le plan rythmique la *zamba* argentine se distingue de la *valse péruvienne* en ce qu'elle est caractérisée par la présence de la formule



dans la première partie de la mesure (suivie de ♪ ♪ dans la deuxième partie). La *valse* péruvienne, qui ne présente pas ce trait de croche pointée, est plutôt caractérisée par une continuité métrique : ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ avec, bien sûr, toutes les variantes culturellement possibles.

➤ **I-C1a-1 (suite) : *joropo* (II)**

- À la différence du premier type de *joropo* classé dans le groupe I-B, celui-ci repose sur une binarité marquée par le même geste et la même frappe accentués que dans les autres genres du sous-groupe I-C1 (cordophones, percussions).
- Les deux types de *joropo* partagent une particularité : la ligne correspondant à la basse (contrebasse et registres graves des cordophones accompagnateurs) suit un mouvement rythmique ternaire. Par conséquent, si la binarisation se produit sur les plans homophoniques des cordes et des frappes moyennes-aigües des percussions, nous entendons constamment les lignes graves se déployer sur trois valeurs de noire par mesure (ou cycle), dont la première est généralement inexistante (x = marque de binarisation) :



➤ **I-C1a-2 : *landó***

- L'organisation des valeurs de la base rythmique de cette danse s'articule sur une succession d'éléments relativement étendus temporellement : contretemps, syncopes, coupures du continuum rythmique et anticipations.
- Il appartiendrait à un sous-groupe relativement isolé au niveau des parentés rythmiques. En effet, nous observons que son cycle est notablement plus long que celui des genres appartenant à d'autres sous-groupes du groupe I-C, mais aussi que la séquence de ses unités rythmiques est organisée et découpée d'une façon différente. En ce sens, mise à part la filiation métrico-cyclique en relation à

d'autres répertoires, le landó ne trouverait pas pour l'instant de filiation de type rythmique¹.

- Nous constatons l'hybridation ou la dualité métrico-cyclique du *landó* dans le fait qu'elle peut être perçue, comme nous l'avons montré, selon l'équation M tr C bn (mesure de 12/8) ou selon l'équation M bn C tr (cycle de 6/4). La deuxième équation semble être celle que les interprètes privilégient.

Famille II-C, Groupe II-C2 : 6/8 agogique

Comme pour le sous-groupe I-A3 (*choro*, *huayno*, *samba* brésilien et *caporal*), nous avons inclus dans le sous-groupe II-C3 les structures rythmiques de base ayant un geste performatif agogique systématique récurrent (inégalité rythmique dans la distribution et la succession des micro-unités distinctives). Ce sous-groupe comprend lui aussi les modes de jeu où le geste agogique n'est pas facultatif, mais où il est au contraire déterminant pour le « groove » et l'« esprit » du style. Nous rappelons que pour les besoins de nos transcriptions, les micro-unités distinctives qui ont lieu à l'intérieur de chaque pulsation sont organisées sur la base des quintolets, et ce, afin de rendre compte de cette inégalité rythmique.

Voici les styles inclus dans cette catégorie : la *chacarera*² et l'*albazo*.

¹ Au Venezuela, deux genres musicaux au contexte géoculturel très local, la *parranda orientale* (de l'État du Sucre) et certaines formes du *tamunangue* (État du Lara) possèdent, au niveau des cordophones, le même modèle rythmique que le cajón et les membranophones du *landó*. Aux fins de notre étude typologique, nous les avons écartés puisqu'il s'agit de genres trop spécifiques et qui ne sont pas forcément emblématiques. Cependant, nous tenons à mentionner cette filiation. Enfin, bien que nous ouvrons la porte à d'autres niveaux de contextes analytiques, nous devons constater l'ampleur des traditions à l'étude et la difficulté d'en observer l'ensemble des manifestations.

² Le *gato* et le *escondido*, par exemple, sont des danses et musiques déjà considérées en Argentine comme appartenant à la même famille de la *chacarera*.

➤ **I-C2 : *chacarera* et *albazo***

- Comme nous l'avons mentionné auparavant, le geste agogique de la *chacarera* se produit surtout dans la deuxième moitié du cycle. Occasionnellement, il apparaît dans la première moitié. L'*albazo*, pour sa part, peut présenter cette agogique tant dans la première que dans la deuxième moitié du cycle.
- Parmi les variantes de la *chacarera*, nous notons une présence fréquente de quatre double-croches distribuées équitablement dans la première moitié (en remplacement des trois premières croches ou de la noire + croches habituelles). Cet effet demeure absent dans l'*albazo*, où les variantes semblent être, d'après nos sources sonores, moins complexes.
- En ce sens, il faut noter qu'il existe, dans la *chacarera*, un élément de virtuosité très développé, et ce, tant dans le mode de jeu et les variantes (du bombo, en particulier) que dans la danse elle-même.
- Compte tenu des différences de vitesse, l'*albazo* présente un caractère plus serein que celui de la *chacarera*.
- Dans les deux cas, nous observons la récurrence du schéma agogique :



Famille II-C, Groupe II-C3 : hybridation 2 (6/8 et 2/4 superposables)

Nous incluons ici un groupe de styles rythmiquement particuliers. Leurs structures et modes de jeu se déploient de façon à manifester une autre sorte d'hybridation : celle d'une *métrique ternaire dans un cycle binaire* superposée à une *métrique binaire dans un cycle binaire*. En d'autres mots, ce sont des genres musicaux au cycle binaire donnant l'impression d'être à la fois en 6/8 et en 2/4¹.

¹ Tel que nous l'avons précisé, la *guasa* (ou *méringue* vénézuélien) a évolué de façon à ce que sa métrique donne pour résultat une organisation transcribable exceptionnellement en 5/8 (nous rappelons que nous garderons l'écriture de sa métrique hybride traditionnelle).

Nous avons établi que la *guasa* du Venezuela, la *bomba* de l'Équateur ainsi que la *polca* du Paraguay sont des genres réunissant les caractéristiques mentionnées.

➤ La *guasa* et la *bomba*

- La *guasa* partage avec la *bomba* une ligne de basse harmonique divisant le cycle ou mesure en trois parties inégales : les deux premières agissant comme un début de trois unités distinctives ou triolet de noires ayant la dernière un comportement binaire.



- Également, cette ligne de basse présente, parmi ses variantes, un silence à la place de la première unité ou noire ternaire ou bien une prolongation de la dernière unité de la mesure précédente.

➤ La *polca* paraguayenne :

- Sa ligne de basse est articulée sur trois unités divisant équitablement la mesure. Il s'agit ici d'un triolet strict, ce qui diffère de la *guasa* et de la *bomba*.
- Nous rappelons un trait caractéristique et qui est d'ailleurs partagé avec la *guasa* ou *mérénque* vénézuélien : une binarisation quadruple dans le rythme mélodico-harmonique ayant lieu à certains moments. C'est-à-dire, nous nous référons à la formule de quatre double-croches en métrique binaire superposées au comportement ternaire de la *polca* (ou quasi ternaire de la *guasa*).
- Mise à part cette présence binaire facultative, la *polca* pourrait éventuellement appartenir aux sous-groupes C1a ou C1b. La *guasa*, par contre, demeurerait dans le groupe C3, en raison de son comportement agogique systématique.

5.3.2 Synthèse et réorganisation du groupe I-C → famille I-C :

L'analyse de cette catégorie nous permet d'aboutir à un tableau unique qui nous montre déjà la réorganisation de ses groupes :

Tableau X : groupe I-C

FAMILLE I-C	Groupe C1		Groupe C2	Groupe C3
	C1a : hybridation 1 <u>M t C 2-4 tps</u> M b C 3-6 tps	C1b : prédominance de 6/8 M t C 2 tps	M tr.ag C bn 2 tps (6/8 agogique)	Hybridation 2 M tr+bn.ag C bn 6/8 et 2/4 superposables
	<i>Joropo (II)</i> <i>Landó</i> <i>Valse péruvienne</i> <i>Zamba</i>	<i>Bambuco</i> <i>Cueca</i> <i>Gaïta de furro</i> <i>Marinera</i>	<i>Albazo</i> <i>Chacarera</i>	<i>Bomba</i> <i>Guasa</i> <i>Polca paraguayenne</i>

5.4 Métrique ternaire agogique dans un cycle à quatre temps : groupe I-D

M t ag. C 4 tps

[Quatre exemples, série 4 (a à d)]


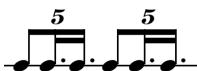
FESTEJO

Pérou

♩ = 120-138

Modélisation courante (métrique ternaire) avec quelques variantes en transcription agogique :

guitare	cajón

Le *festejo*, bien qu'il soit transcrit normalement en métrique ternaire (mesure de 12/8), le comportement des unités opérationnelles maintient une tendance agogique. Ainsi l'exécution de la formule  aurait cette écriture agogique : 

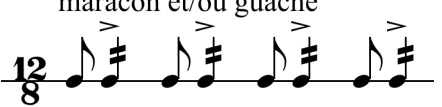
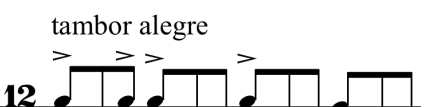



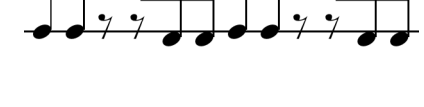
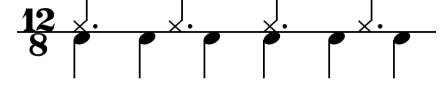
Nous précisons tout de suite, pour le genre du *mapalé*, cette double modélisation de métrique ternaire agogique :

MAPALÉ

Colombie

♩. = 160-184

Version I : modélisation de la tendance métrique ternaire

<p>maracón et/ou guache</p> 	<p>tambor alegre</p> 
<p>tambor llamador</p> 	
	
<p>tambora</p> 	

Cette première modélisation du *mapalé* traduit la tendance ternaire existant dans son comportement métrique. La deuxième modélisation du même genre (version II, ci-dessous) rend compte des gestes agogiques, en réadaptant les mêmes formules des variations présentées dans la version I :

Version II : modélisation des agogiques

♩. = 160-184

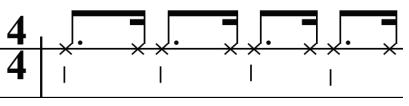
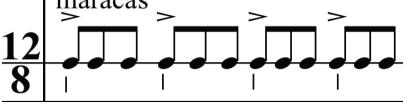
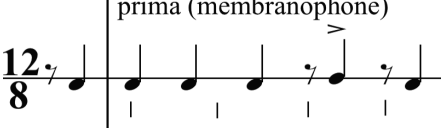
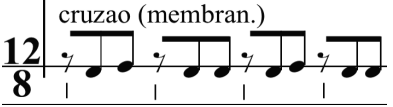


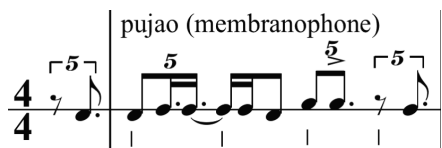
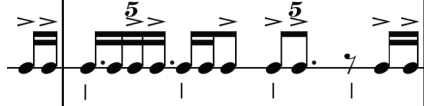

<p>maracón et/ou guache</p> <p>tambor llamador</p> <p>tambora</p>	<p>tambor alegre</p>
---	----------------------

TAMBOR DE SAN MILLÁN

Venezuela

♩. = 150-160

Bien que de tendance métrique ternaire – comme le *mapalé* et le *festejo* – le *tambor de San Millán* présente un comportement agogique résultant de la tendance binaire au niveau de certaines formules récurrentes. La modélisation que nous proposons ci-dessous montre une superposition des mesures de 4/4 et de 12/8, selon la prédominance métrique des strates instrumentales au moment de la performance :

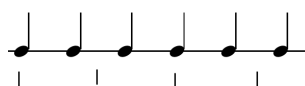
<p>laures</p>  <p>maracas</p>  <p>prima (membranophone)</p>  <p>cruzao (membran.)</p>  	<p>pujao (membranophone)</p>  <p>pujao (membranophone)</p>   
--	---

(...tambor de San Millán)

5.4.1 Analyse comparative du groupe I-D

De façon générale, les trois genres décrits dans ce groupe métrico-cyclique présentent, encore une fois, un comportement rythmique de caractère agogique articulé entre une métrique binaire et une métrique ternaire, ayant une prédominance de cette dernière.


- Tant le *mapalé* que le *tambor de San Millán* présentent trois coups des membranophones aux registres graves équivalents (tambora et prima, respectivement) étalés sur les deux premières pulsations. Le *mapalé* répète généralement ce geste sur les deux dernières pulsations. Pour sa part, le *tambor de San Millán*, aussi sur les deux dernières pulsations, enchaîne cette formule à celle de deux coups syncopés sur la deuxième unité de chacune de ces pulsations, soit

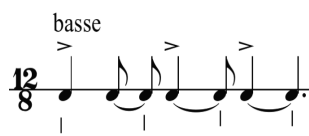


mapalé



tambor de San Millán

- En même temps, la formule , systématique dans le *tambor de San Millán*, apparaît comme l'une des variations possibles du *mapalé*, toujours au niveau des membranophones.
- Le *festejo*, quant à lui, intègre la formule des trois noires étalées sur deux temps, mais suivant à son tour une autre démarche. À la différence des deux autres genres, cette formule agit ici au niveau de la structure rythmique des cordophones accompagnateurs, lorsqu'ils participent dans l'ensemble instrumental, notamment la ligne de la basse sur ses deuxième et troisième pulsations. En effet, la troisième noire est prolongée jusqu'à la première unité distinctive (croche) du troisième temps. Le son suivant est, par conséquent, attaqué à partir de la deuxième unité de ce troisième temps. Ceci rejoint la formule syncopée des deux genres précédents, formule qui démarre avec le silence de croche :



5.4.2 Synthèse et réorganisation du groupe I-D → Famille I-D

Étant donné la nature et les caractéristiques communes de ces trois modèles, nous n'envisageons pas une réorganisation comme telle.

Tableau XI : groupe I-D

FAMILLE I-D	Vif, mét. ternaire agogique
	<i>Festejo</i>
	<i>Mapalé</i>
	<i>Tambor de San Millán</i>
M t ag. C 4 tps	

6. Typologie générale

6.1 Synthèse des modalités de classement

Deux tableaux résument notre démarche de modélisation et typologie. Le premier est le résultat du regroupement général selon la première modalité (tableau XII-a) au caractère préliminaire. Il constitue un premier niveau de liaison ou organisation. Le deuxième tableau constitue notre *typologie générale*, articulé sur la deuxième modalité (tableau XII-b).

6.1.1 Première modalité de classement : mètre-cycle

Tableau XII-a : regroupement général par critère métrico-cyclique

	A1, quatre tps	A2, deux tps	A3, avec métrique agogique
GROUPE I-A M b C 2-4 tps	<i>Candombe</i> <i>Cumbia</i> <i>Chandé</i> <i>Frevo</i>	<i>Baião</i> <i>Gaíta de tambora</i> <i>Milonga</i> <i>Puya</i> <i>Sanguero</i> <i>Sanjuanito</i> <i>Saya</i> <i>Tango</i> <i>Xote</i>	<i>Caporal</i> <i>Choro</i> <i>Huayno</i> <i>Samba</i>
GROUPE I-B M b C 3 tps	<i>Joropo (I)</i> <i>Pasillo</i> <i>Valse brésilienne</i> <i>Valse vénézuélienne</i> <i>Vidala</i> <i>Yumbo</i>		
GROUPE I-C (hybrides)	C1 M t C 2 tps M b C 3, 6 tps	C2 6/8 (M tr.ag C 2 tps)	C3 M t+b.ag C 2 tps (entre 6/8 et 2/4)
	<i>Bambuco</i> <i>Cueca</i> <i>Gaíta de furro</i> <i>Guarania</i> <i>Joropo (II)</i> <i>Landó</i> <i>Valse péruvienne</i> <i>Yaraví</i> <i>Zamba</i>	<i>Albazo</i> <i>Chacarera</i>	<i>Bomba</i> <i>Guasa</i> <i>Polca paraguayenne</i>
GROUPE I-D M t ag. C 4 tps	D1, agogiques, composites		
	<i>Festejo</i> <i>Mapalé</i> <i>Tambor de San Millán</i>		

6.1.2 Deuxième modalité de classement : ressemblance rythmique, comportement métrique, tempo et caractère

Le tableau ci-dessous rend compte des quatre *familles rythmiques* résultant de notre réorganisation des *groupes métrico-cycliques* :

Tableau XII-b : ressemblance rythmique, de tempo et de caractère

FAMILLE I-A M b C 2-4 tps) 17 genres/41) = 41.46%	A1. stricte I Modéré à vif		A2. stricte II ♪. ♪	A3. Stricte III Vif	A4. Agogique I	A5. Agogique II
	Cumbia Gaïta de tambora Sanguao Sanjuanito Xote		Baião Candombe Milonga Tango	Chandé Frevo Puya Saya	Choro Samba	Caporal Huayno
FAMILLE I-B M b C 3 tps 8/41 = 19.51%	B1. Modéré-vif, contretemps		B2. Lent-vif, contretemps	B3. Lent- modéré	B4. Uni- pulsatif	
	Joropo (I) Pasillo		Valse brésilienne Valse vénézuélienne	Guarania Vidala Yaraví	Yumbo	
FAMILLE I-C -Métriques hybrides tr-bn : <u>M t C 2-4 tps</u> M b C 3-6 tps -Métriques composites : <u>M t ag. C 2 tps</u> 13/42 = 31.70%	Groupe C1a : hybr. 1' 3/4 / 6/8		Groupe C1b : hybr. 1'' (prédom. 6/8)	Groupe C2 6/8 ag.	Groupe C3 : hybr. 2 : 6/8 / 2/4	
	Joropo (II) Valse péruvienne Zamba	Landó (cycle long)	Bambuco Cueca Gaïta de furro Marinera Polca	Albazo Chacarera	Bomba Guasa	
FAMILLE I-D M t ag. C 4 tps 3/42 = 7.31%	Vif, mét. ternaire agogique					
	Festejo Mapalé Tambor de San Millán					

Nous considérons la possibilité d'envisager, au cours de nos observations et nos validations ultérieures, certains *croisements* de filiation entre au moins deux groupes d'une

même famille et éventuellement entre deux familles différentes. Par exemple, dans la famille I-C, il serait possible de classer la *polca* dans le même groupe du *bambuco* et de la *cueca*, tandis que la *saya*, classée dans le troisième groupe de la famille I-A, pourrait être située dans le groupe I-D en raison de la tendance agogique ayant lieu dans le jeu de l'idiophone (le *recorreco*).

À titre de rappel, revenons à nos dénominations des classements : « groupe » est associé à la première modalité de classement, tandis que « famille » concerne la deuxième modalité, soit le reclassement des spécificités plus minutieuses observées à partir des groupes. Chaque nomenclature (I-A, I-B, I-C et I-D) serait vue en tant que « groupe » ou en tant que « famille » selon la fonction et les critères du classement. À partir de maintenant nous nous baserons sur le deuxième classement, plus détaillé et complexe. Il nous servira de base pour l'élaboration de notre *grand tableau typologique exogène* (annexe 1).

6.2 Grand tableau typologique exogène (annexe N° 1)

Nous avons élaboré un grand tableau typologique qui constitue la synthèse des genres choisis regroupés ici selon les deux modalités de classement. L'élément principal de ce tableau est le *modèle polyrythmique* des structures de base, c'est-à-dire celles qui sont le plus jouées dans chaque strate instrumentale à l'intérieur d'un cycle rythmique. Également, à part ce modèle, le tableau contient des informations descriptives que nous croyons pertinentes, et que nous signalons ci-dessous :

- Nom du genre musical accompagné d'une brève description du tempo et du caractère.
- Contexte géographique : la région ou les régions du pays ou des pays où le style est pratiqué.
- Influences ethniques principales : les composantes culturelles du style, que ce soit sur le plan scalaire, rythmique, harmonique ou interprétatif.

- Formule de la relation entre *mètre* et *cycle* ainsi que son nombre de pulsations (selon notre nomenclature).
- Dans la même colonne, nous indiquons les *modes mélodiques* utilisés et reconnus traditionnellement (même si nous ne nous attardons pas sur la modélisation des structures mélodiques).
- *Combinaisons instrumentales possibles, mise à part la voix chantée*. Considérant que les structures rythmiques analysées appartiennent à des genres qui sont généralement chantés, nous indiquons seulement les instruments pouvant faire partie des ensembles typiques, incluant ceux qui assurent une fonction mélodique¹.

Dans ce grand tableau typologique de synthèse, en annexe N° 1, les genres sont placés par ordre alphabétique à l'intérieur de chaque catégorie.

7. Récapitulation du procédé typologique

Nos modélisations, analyses ainsi que la définition d'un tableau typologique principal nous ont permis de tirer plusieurs observations finales concernant le chapitre III. Nous allons tout d'abord récapituler notre démarche typologique et ensuite expliquer des principes observés qui, selon nous, semblent régir, d'une part, les filiations possibles – et aussi les moins probables – et, d'autre part, l'identification des genres en termes de pertinence ou de signification culturelle.

1. Objectif : aboutir à une typologie fondamentale à partir de l'analyse du paramètre rythmique dans un ensemble de genres musicaux traditionnels de l'Amérique du Sud. Moyens : écoute de sources sonores et audiovisuelles (disques, vidéos) ainsi que contacts directs avec des musiciens détenteurs des traditions étudiées.

¹Nous signalons qu'en dehors de cet instrumentarium, et dans le cas de certaines traditions, l'intégration éventuelle d'autres instruments moins habituels est toujours possible. Cette information aura été fournie en détail dans le chapitre I.

2. Choix de quarante et un (41) genres musicaux appartenant à dix pays de l'Amérique du Sud, tenant compte des critères suivants : a) le métissage subi dans leurs évolutions (influences directes autochtones, ouest-européennes et ouest-africaines, et indirectes nord-africaines ou autres); b) répertoires de tradition orale, quoique pouvant reposer entre l'oral et l'écrit.
3. Transcription musicale des configurations rythmiques.
4. Élaboration d'un tableau numérotant les genres musicaux choisis (*cf.* tableaux III-a et III-b) par ordre alphabétique et par pays de pratique principale.
5. Modélisation des structures rythmiques selon une *première modalité* de classement: celle des rapports entre une métrique et un cycle particulier (formule « *métrique x* dans un *cycle y* »). Présentation des modèles ainsi que de leurs réalisations ou variations rythmiques (dans chaque groupe métrico-cyclique, l'ordre d'apparition des modèles n'obéit pas à une règle particulière). Résultat : définition de quatre groupes métrico-cycliques, pas encore identificatoires des spécificités rythmiques (tableau XII-a).
6. Analyses comparatives des genres appartenant à chacun des groupes du premier classement.
7. Modélisation des structures rythmiques selon une *deuxième modalité* de catégorisation : celles des ressemblances des traits rythmiques, des comportements ou tendances métriques ainsi que des *tempi* ou élans (articulation de la notion de *filiation* rythmique). Résultat : une nouvelle réorganisation nous conduisant à la détermination des « *familles* » (tableau XII-b).
8. Élaboration d'un *Grand tableau typologique exogène* (annexe N° 1).

Chapitre III

Validation *endogène* après analyse *exogène* : enquête II et deuxième typologie

Le propos de ce chapitre est d'exposer et d'examiner les résultats de l'enquête II qui s'inscrivent dans une perspective endogène. Cette enquête interactive a mis l'accent sur l'écoute, la perception et la reconstitution des modèles rythmiques auprès d'une vingtaine de musiciens.

1. Méthodologie

L'objectif de l'enquête II a été d'observer, chez les personnes interrogées, les différents indices paramétriques leur servant de repères pour l'identification des structures monorythmiques et polyrythmiques ainsi que leur capacité de reconstitution synthétisée de ces modèles. Bien que les questions aient été posées selon un agencement de départ précis, certaines modifications ont parfois été effectuées au niveau de l'ordre, et ce en fonction des réponses, des détours dans l'échange et des réactions des participants.

Nous exposons également *les résultats au sujet de l'importance du rythme lors de l'identification des genres*, résultats relatifs aux questions de l'enquête I et à celles de l'enquête II. Soulignons que les participants à cette deuxième enquête interactive n'ont pas forcément pris part à l'enquête I, théorique, à l'exception de quelques membres. Ce fait n'a pas posé de problème pour notre étude¹.

1.1 Préparation de l'enquête II

Les préliminaires de cette enquête ont consisté en l'élaboration d'un certain nombre d'éléments que nous proposons de détailler :

¹ Certains paragraphes encadrés sont insérés parfois dans notre texte à titre de note ou rappel de certaines informations.

1.1.1 Formules rythmiques dégagées (isolées)

Nous avons procédé à l'« extraction », c'est-à-dire à l'isolement de diverses formules monorythmiques récurrentes appartenant aux différentes structures polyrythmiques, et avons obtenu un corpus d'une soixantaine de formules isolées. Afin d'alléger l'enquête, nous avons choisi de mettre l'accent sur une quarantaine d'entre elles seulement. Cette quantité a varié selon le contexte et l'expérience du détenteur interrogé, de telle sorte que chaque musicien a travaillé en moyenne sur une vingtaine de formules. Elles ont été regroupées selon les familles de notre typologie I, numérotées et imprimées (feuille servant de guide au chercheur). L'objectif a été, dans un premier temps, de demander aux participants d'associer chacune des formules à des genres connus ou familiers, voire à des parties de la polyrythmie, chaque formule ayant été reproduite par nous-même au moyen de la voix, de frappes et occasionnellement de simulations sonores¹.

Nous rappelons qu'en faisant cela, il s'agit de vérifier deux hypothèses : en premier lieu, si ces formules isolées interviennent *a priori* dans l'identification des genres, et en second lieu, si leur place dans la polyrythmie et, par conséquent dans le genre, est déterminée par une opposition de timbres qui influence leur identification².

1.1.2 Préparation de simulations sonores des quarante et un modèles polyrythmiques

Au moyen du logiciel Sibelius (version No. 6), nous avons élaboré des simulations sonores *issues directement de nos propres modèles polyrythmiques transcrits*, d'une durée de quelques secondes, en nous servant des sons dont les timbres étaient les plus proches de ceux des instruments réels. Le nom du genre ciblé auquel correspond le modèle polyrythmique n'a pas été révélé au départ à l'enquête. Ces simulations ont été jouées à des fins identificatoires et comparatives. *Sachant qu'une performance virtuelle engendre certaines contraintes par rapport à la performance humaine*, l'objectif a été de déterminer *jusqu'à quel point le modèle polyrythmique est identifiable malgré la neutralité et la mécanicité propres à une simulation sonore*. Nous avons voulu ainsi aboutir explicitement

¹ Nous signalons cependant que le procédé des simulations sonores par logiciel informatique a été davantage réservé pour les modèles polyrythmiques que nous allons expliquer ci-dessous.

² Voir plus bas le tableau des formules dégagées avec les résultats de l'enquête.

à des performances dont on sait qu'elles ne sont pas nécessairement « expressives ». La possibilité de l'élaboration d'un enregistrement multipistes – où chaque modèle polyrythmique aurait été joué par nous-même – a été soulevée mais non réalisée car le risque aurait été soit de « trop bien » jouer l'ensemble des polyrythmies (incluant les *grooves* et agogiques systématiques) soit de « mal » les jouer, risque nous éloignant alors de la performance minimale pouvant être donnée par la mécanique d'une simulation sonore. Les musiciens ont été avertis des limitations performanciennes et expressives des simulations sonores. Dans ce sens, *les modèles transcrits seraient efficaces et plus ou moins fidèles au modèle performé dans la mesure où les participants peuvent identifier les genres musicaux et/ou leurs ressemblances en dépit de la contrainte posée par la simulation sonore artificielle où le geste humain n'intervient pas*. L'exécution virtuelle, dans sa succession et superposition d'événements rythmiques, devrait en principe correspondre au modèle parlant et significatif pour l'enquête. Nous rappelons qu'en plus, certaines de nos catégories possèdent des modes de jeu de type *agogique*, ce qui pose un problème de transcription, mais qui a été résolu par l'agencement des unités opérationnelles minimales, basé sur la figure du quintolet¹.

1.1.3 Préparation d'un questionnaire (guide du chercheur)

Le questionnaire présente une structure relativement rigoureuse, ayant néanmoins la possibilité de s'adapter aux diverses réactions, aux réponses et divers niveaux de maîtrise des informateurs. Sa structure correspond aux étapes expliquées plus bas dans notre texte (voir plus bas : section 2. *Enquête II (endogène : Déroulement et résultats)*).

1.1.4 Dispositif d'enregistrement

Nous avons procédé à une transcription dactylographiée simultanée des commentaires faits dans les deux premières phases de l'expérience. Par ailleurs, nous avons enregistré, au moyen du logiciel Garage Band (sur ordinateur Mac), la phase consacrée aux reproductions phonétiques/onomatopéïques des participants ainsi qu'à d'autres réflexions et informations que l'entrevue a suscitées.

¹ Sujet que nous avons discuté dans la section 4.3.1 de notre chapitre II, concernant la première modalité de catégorisation).

1.2 Étapes de l'enquête II

Notre deuxième enquête a suivi quatre étapes que nous résumons ci-dessous et que nous développons dans la section 2 [Enquête II (endogène) : déroulement et résultats]. La durée moyenne de chaque enquête a été de deux heures.

1. **RECONNAISSANCE DES FORMULES RYTHMIQUES ISOLÉES** : des formules monorythmiques ont été associées par l'informateur à des genres musicaux avant l'identification de ces derniers. Les questions ont concerné les oppositions de timbre, l'instrumentation, les *tempi* et l'importance de la formule lors de l'identification des genres associés. Étant donné que les participants ne connaissaient pas préalablement les genres choisis pour notre corpus, ils ont parfois donné des dénominations n'appartenant pas à notre liste de genres.
2. **IDENTIFICATION DES GENRES** : par l'écoute des *simulations sonores*, les participants ont identifié ou non le genre, ou – en tout cas – ont pu arriver à son identification approximative. Également, les participants ont pu parfois associer la structure polyrythmique écoutée à des genres non inclus dans notre choix ainsi qu'à d'autres aspects, tels des régions ou influences géoculturelles ou des éléments extra-musicaux. Néanmoins, les indices pour permettre les dénominations ont été plus explicites à ce stade.
3. **COMPARAISON DES STRUCTURES RYTHMIQUES** : les genres semblables selon notre typologie ont été mis en relation afin de stimuler leur comparaison, encore par l'écoute et la réécoute des simulations sonores.
4. **ONOMATOPÉISATION DES STRUCTURES RYTHMIQUES** : le participant a explicité un nombre de genres appartenant à sa propre tradition au moyen d'onomatopées qui ont rendu compte des traits rythmiques et timbrales (oppositions de timbre) essentiels pour lui/elle.

Note concernant l'ONOMATOPÉÏSATION du rythme (quatrième phase de l'enquête)

L'intérêt de cette expérience réside dans le fait qu'un musicien peut, en principe, être en mesure de reproduire de manière synthétisée une configuration rythmique simple ou complexe au moyen de sons vocaux. Cette reproduction phonémique ou *onomatopéïque* – que nous pouvons appeler « *onomatopéïsation du rythme* » – résume la façon dont les codes de base du *pattern* polyrythmique est conçu mentalement et reproduit par le détenteur. Intentionnellement dépourvus d'instruments, les connaisseurs se voient demandés de dire, de prononcer avec des consonnes et des voyelles *l'expression minimale reconnaissable du rythme* (le *pattern*, l'ostinato) correspondant aux genres maîtrisés par eux, comme s'il s'agissait d'une communication d'ordre didactique. Naturellement, ils manifestent les oppositions de timbres par l'alternance de voyelles ouvertes ou fermées, des consonnes fortes ou faibles, des accents précis, des effets de bruitage, un procédé du même ordre du « *beat-box* ». À ce titre nous considérons que ce type de modélisation rejoint les notions de « PROTOTYPE » d'Eleanor Rosch, de « STRUCTURES HIÉRARCHIQUES » de Meyer ainsi que d'« air de famille » de Wittgenstein (nous y revenons dans le chapitre IV). L'enquête a ainsi l'occasion d'explicitier sa propre conception ou représentation du prototype, tel qu'il le conçoit, le représente et l'exécute.

En somme, cette reconstruction du rythme par un *pattern* onomatopéïque expliciterait une double articulation : d'une part, elle illustrerait le prototype synthétisant les événements rythmiques à l'intérieur du *pattern*, mettant ainsi en évidence un niveau élevé des *structures hiérarchiques* internes identificatoires du genre, dont les durées des valeurs, les accents et les oppositions des timbres (alternances des sonorités longues ou sèches, aiguës ou graves, coups sur bois ou sur membrane, accents, syncopes, agogiques, etc). D'autre part, l'acte de « phonémiser » l'essentiel de cette polyrythmie démontrerait, par une *performance minimale*, la façon dont le modèle, voire le « prototype » est conçu et intégré chez le détenteur.

Nous soulignons que notre objectif ici n'est pas de faire une analyse d'ordre phonétique, avec la nomenclature technique correspondante à ce type de transcription, mais plutôt de rendre compte de la tendance globale des participants quant à la prédominance de voyelles et consonnes reflétant leur modèle mental. Par commodité, nous nous servons d'une écriture conventionnelle de voyelles et de consonnes dont les spécificités sont détaillées plus bas.

Les étapes que nous venons de résumer ainsi que les résultats obtenus, sont détaillés tout de suite.

2. Enquête II : déroulement et résultats

Cette section est fondamentale dans notre thèse car elle rend compte du contenu de l'enquête ainsi que de son déroulement et des résultats obtenus. Ces derniers sont présentés à mesure que chacune des étapes est décrite.

Distribution des participants selon les spécialisations

Tableau XIII : distribution des participants selon les spécialisations

Total des participants	Détenteurs spécialisés <i>plutôt</i> dans les traditions musicales... (% sur le total des participants)			
	COLOMBO-VÉNÉZUÉLIENNES	ANDINES/ AFRO-PÉRUVIENNES	ARGENTINES-PARAGUAYENNES- URUGUAYENNES	BRÉSILIENNES
Dix-huit musiciens 100%	44.44%	38.88%	33.33%	22.22%

Ceci montre que les personnes interrogées, par leurs savoirs spécifiques, ont un penchant pour une tradition ou un ensemble de traditions le plus souvent en lien avec leur contexte d'origine. Dans notre graphique ci-dessus, nous soulignons « spécialisés *plutôt* dans » car ces participants peuvent être en mesure de fournir des informations sur d'autres traditions voisines ou du moins plus éloignées de leur propre culture. Cet aspect est important pour nos analyses : nous observons la façon dont les informateurs conçoivent globalement les musiques d'autres sociétés sud-américaines, c'est-à-dire la façon dont le phénomène d'*altérité* prend place au sein même d'une culture ayant, avec d'autres, des racines plus ou moins communes.

Nous voulons également souligner que ce regroupement par « spécialisation » constitue une estimation très générale. En effet, nous avons constaté qu'à l'intérieur de ces

groupes, des « sur-spécialisations » ont lieu. Par exemple, parmi les informateurs que nous avons regroupés dans « Andes et afro-Pérou » (zone apparemment homogène d'un point de vue extérieur), certains, issus des hautes montagnes andines du Pérou (région à forte concentration autochtone) ne sont pas forcément spécialistes du répertoire afro-péruvien (aux grandes composantes ouest-africaines). Ce phénomène, que nous proposons d'appeler « altérité endogène », est discuté plus tard dans nos analyses.

2.1 PHASE 1. AVANT L'IDENTIFICATION DES GENRES : RECONNAISSANCE DES FORMULES DÉGAGÉES

OBJECTIF (PHASE 1) : déterminer la capacité de découpage des complexités rythmiques de la part des informateurs par association de genres (sans leur suggérer de noms, pour l'instant).

CADRE (PHASE 1) : les informateurs ne connaissent pas encore les genres avec lesquels nous allons travailler pendant l'entrevue.

ACTION (PHASE 1) : nous avons joué plusieurs formules isolées, en nous basant sur celles qui pouvaient être familières ou connues par l'enquêté. *Le participant s'est vu demandé d'associer chaque formule jouée à un genre ou à plusieurs genres qui lui semblaient y correspondre.* Afin de se sentir plus à l'aise, il était libre de reproduire le rythme de la formule en adaptant les oppositions des timbres et les *tempi* à ce qu'il croyait convenable. Nul indice dénominatif ne lui a été donné, à l'exception d'un cadre expliqué quelques lignes plus bas.

QUESTIONS POSÉES (PHASE 1) :

- a) « À quel genre musical associez vous chaque formule ? »
- b) « À quel niveau instrumental la retrouve-t-on ? »
- c) « Quelles sont les oppositions de timbres pertinentes ? »
- d) « Quel est le *tempo* idéal ? »

e) « Cette formule est-elle importante pour l'identification du genre ? »

Et éventuellement :

f) « Vous avez identifié la formule *a* et *b* comme appartenant au genre *x*. Entre ces deux (ou trois) formules, laquelle vous permet-elle le mieux l'identification du genre ? ».

Lorsqu'un genre, censé être connu par le participant, s'est trouvé toutefois difficilement identifiable même après plusieurs écoutes, nous nous sommes permis d'orienter l'enquête de la manière suivante :

g) « Quel genre vous semble le plus approprié entre les genres A, B ou C ? »,

ou encore :




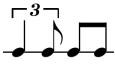

h) « S'agirait-il du genre A ? ». Si la réponse à cette dernière s'est trouvée négative ou a impliqué une marge de doute, nous avons demandé : « Que manque-t-il à ce genre pour qu'assurément, il soit le genre A ? ».


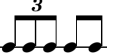
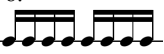



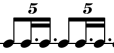
Au besoin, le participant a pu être invité à s'exprimer en dehors de la dénomination du genre, dans le cas où la formule ne lui semblait pas facilement identifiable.

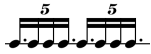
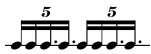


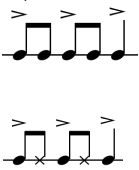
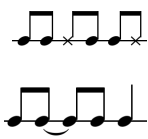

RÉSULTATS (PHASE 1)

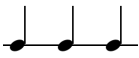




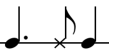




Pour l'élaboration de notre tableau ci-dessous, nous avons retenu surtout les questions *a*), *c*) et *e*), que nous avons trouvées plus pertinentes d'après le type de réponses et les priorités catégorielles générales données par les détenteurs interrogés. Nous marquons en gras les termes correspondant aux genres musicaux sur lesquels se focalise notre étude. Les autres réponses ont correspondu à des genres en dehors de notre étude ainsi qu'à des régions (spécifiques ou générales) évoquées par certains informateurs. Souvent, les participants n'ayant pas pu donner une identification à un genre précis, se révèlent être tout simplement détenteurs d'autres traditions (voisines).



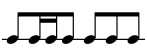

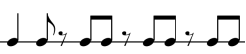
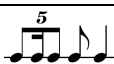


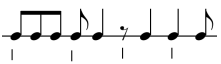
Tableau XIV :
Renvois dénominatifs des formules isolées : résultats

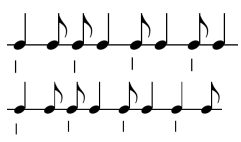
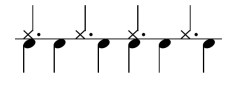

Formules	Renvois dénominatifs
1. 	Choro lent : 5.5% Cumbia : 27.77% Frevo : 11.11% Joropo : 5.5% Huayno : 44.44% Samba : 5.5% Autres (carnavalito argentin, trote chilien, bolero, ronde pour enfants, polca colombienne, afro-péruvien, Andes) : 50%
2. 	Baião : 5.5% Cumbia (andine) : 5.5.% Huayno : 5.5% Merengue : 5.5% Milonga (vif) : 16.66% Sanjuanito : 11.11% Tango : 5.5% Habanera : 22.22% Marcha de Carnaval, afro-brasilero : 11.11% Nord d'Am. du Sud : 11.11% Afro-Pérou : 5.5% Autres (reggaeton, répertoire enfantin) : 16.66%
3. 	Baiao : 5.5% Milonga : 22.22% Habanera : No.18 Autres (orquidea, reggaeton, capoeira, campera)
4. 	Merengue : 5.5% Andes : 5.5% Autres : 5.5%
5. 	Candombe : 11.11% Choro : 27.77% Samba : 33.33% Andino, Carnavalito arg : 11.11% Brésil (maracatu, maxixe) : 11.11% Autres (« classique ») : 5.5%

6. 	Choro : 5.5% Samba : 16.66% Puya : 5.5% Merengue : 5.5% Gaïta de tambora: 5.5% Sanjuanito : 16.66% Huayno arg-boliv. : 5.5% Tango : 5.5% Mapalé (var.) : 5.5% Milonga : 5.5% Autres (Andes, carnavalito/huayno, calipso, habanera, toba) : 27.77% « Tambores » : 5.5%
7. 	Merengue : 22.22% Vallenato : 5.5% Appels percussions : 5.5%
8. 	Milonga : 11.11% Candombe : 5.5% Samba : 27.77% Choro : 16.66% Huayno : 11.11% Afro-brasilero : 5.5% Autres (guaracha, porro) : 16.66%
9. 	Tango : 11.11% Sanjuanito : 16.66% Huayno : 27.77% Cumbia : 5.5% Milonga : 5.5% Autres (afoxé) : 5.5% Andes : 11.11% Portugal : 5.5%
10. 	Cumbia : 38.88% Colombie : 5.5% Autres (pop-techno) : 5.5%
11. 	Cumbia : 27.77%
12. 	Andes : 16.66% Huayno : 38.88% Saya(caporal) : 5.5% Sanjuanito : 5.5% Tambores venezolanos (vif): 5.5% Influence africaine (vif) : 11.11%

13. 	Cumbia : 5.5% Huayno : 16.66% Samba : 22.22% Cueca : 5.5% Brésil : 5.5%
14. 	Saya (caporal) : 5.5% Cueca : 5.5% Colombie-Venezuela : 11.11% Andes : 5.5% Autres (salsa) : 5.5%
15. 	Caporal(saya) : 22.22% Bambuco : no.2
16. 	Afro-brasilero : 5.5% Andes, Bolivia : 11.11% Autres (bossa-nova) : 5.5% Form.16 vs. form. 5 : reconnaissance agogique : 11.11%
17., 18. 	Guarania : 11.11% Valses : 22.22% Joropo : 5.5% Zamba : 11.11% Cueca : 5.5% Marinera : 5.5% Polca chilota : 11.11% Autres (chamamé, cachimbo) : 16.66% Venezuela : no.16
19., 20. 	Pasillo : 27.77% Valse : 38.88% Joropo : 16.66% Saya-caporal : 5.5% Polca : 5.5% Cueca : 11.11% Autres (mapuche, malambo, afro) : 22.22%
21. 	Pasillo : 16.66% Valse : 5.5% Caporal : 22.22% Vidala : 5.5% Cueca : 5.5% Andes : 5.5%
22.	Polca : 5.5% Joropo : 5.5%

	Valses : 11.11% Vidala : 5.5% Autres (currulao) : 5.5%
23. 	Valse : 16.66% Joropo : 11.11% Andes : 5.5%
24. 	Zamba : 16.66% Cueca : 5.5% Otros (guabina, zamacueca, chilena) : 11.11%
25.   	Zamba : 22.22% Vidala : 11.11% Andes : 5.5%
26. (a, b, c)   	Milonga(début) : 5.5% Lando : 5.5% Valse : 11.11% Bambuco : 11.11% Joropo : 11.11% Pasillo : 5.5% Mapalé : 16.66% Cueca : 5.5% 26.c) Gaita de furro : 27.77% 26.b) Afro-vénézuélien, nord-Brésil : 11.11% « Venezuela-Colombie » : 22.22% Carnaval peruano : 5.5% Afro : 5.5%
27. 	Bambuco : 22.22% Joropo : 5.5% Festejo : 5.5% Polca : 5.5% Merengue en 5/8 : 5.5% Chacarera : 5.5% Marinera : 5.5% Lando (var.) : 5.5% Autres (chamamé, sanjuanero, Argentine) : 16.66%

28. (a, b) 	Bambuco : 11.11% Pasillo : 5.5% Mapalé : 5.5% Joropo : 5.5% Merengue : 5.5% Chacarera : 11.11% Zamba : 5.5% Afro-vénéz : 5.5% Autres (cachimbo, sanjuanero, malambo) : 22.22% Venezuela : 5.5% Argentine-Chili : 5.5%
29. 	Zamba : 61.11% Cueca : 22.22% Marinera : 5.5% Autres (tonada chilienne, huapango mexicain) : 16.66% Andes, Argentine : 11.11%
30. 	Cueca : 11.11% Albazo : 11.11% Chili : 5.5% « Espagne » : 11.11%
31. 	Cueca (palmas) : 11.11% Chacarera : 5.5% Autres (malambo) : 5.5%
32. 	Cueca : 5.5% Lando : 5.5%
33. 	Autres (<i>bailecito</i>) : no.7
34. 	Chacarera : 27.77%
35. 	Bambuco : 5.5% Mapalé : 5.5% Autres (sanjuanero) : 5.5%
36. 	Festejo : 22.22% Autres (Colombie) : 5.5%

37., 38. 	Festejo : 22.22% Autres (Pérou, alcatraz) : 11.11%
39. 	Festejo : 5.5% Mapalé : 11.11% Afro-venez : 5.5%
40. 	Tambours-Caraïbe : 5.5%

(tableau XIV : renvois dénominatifs des formules isolées)

2.1.1 Renvois dénominatifs

Sur un total général de quarante (40) formules monorythmiques isolées, nous tirons les observations suivantes :

- En moyenne, 90% des formules monorythmiques proposées ont été, d'une façon ou d'une autre, identifiées par tous les participants (100%), tandis que 10% des formules, environ, n'ont pas suscité de renvoi particulier.
- Par conséquent, dans l'ensemble, toutes les formules proposées ont été associées, d'une façon ou d'une autre, à des noms de genres (renvois dénominatifs), à des noms de zones géoculturelles, ou encore à des éléments extra-musicaux.
- De manière générale, toutes les formules ont été associées, d'une façon ou d'une autre, à des genres musicaux appartenant à notre corpus (concrètement, 80%, soit 34 formules), liste encore non connue par les participants. Les associations ont renvoyé aussi à des genres se situant en dehors de notre corpus ou encore à des éléments géoculturels plus généraux. Par exemple, les formules qui ont obtenu le plus grand nombre d'associations avec les genres de notre corpus sont, en ordre décroissant : formule 6 (dix genres), formule 26[a,b,c] (neuf genres), formule 27 (huit genres), formules 1, 17-18 et 19-20 (six genres), formules 2 et 28 (sept genres). Les autres formules ont été associées à un nombre de un à cinq genres.
- 10%, soit quatre formules, ont été identifiées *uniquement* par le nom d'au moins un genre appartenant à notre corpus : formule 11 (*cumbia*), formule 15 (*caporal*,

bambuco), formule 32 (*landó, cueca*) et formule 34 (*chacarera*). Ceci révèle la précision en termes de *structure hiérarchique* dans le profil rythmique de ces genres.

- 7.5% de ces formules isolées (formules No. 16, 33 et 40) ont été associées à d'autres genres *en dehors* de notre corpus et même parfois en dehors du contexte sud-américain.
- La formule *agogique* 12, jouée à un *tempo* lent à modéré a été associée « aux Andes » ou à des genres correspondants tel le *huayno* ou le *sanjuanito* (52%). La même formule 12, jouée à un *tempo* vif, a été associée de façon globale « à des musiques d'origine africaine » (48%).
- La différence subtile entre les formules *agogiques* 13 et 14 a fait l'objet de certaines divergences, mettant en jeu l'aire andine, colombienne et brésilienne. Néanmoins, dans des cas d'écoute très spécifique, la formule 13 semble être plus associée aux structures afro-brésiliennes, tandis que la formule 14 l'est aux structures des Andes (le *huayno* indigène-hispanique et le *caporal* afro-bolivien).
- La formule *agogique* 15 a été immédiatement associée au *caporal* par les spécialistes.
- De façon générale, les oppositions de timbre validées par les participants ont coïncidé avec celles des structures polyrythmiques « attendues » dans notre étude.

Chaque formule monorythmique renvoie, la plupart du temps, à des éventuelles structures polyrythmiques appartenant à des genres spécifiques.

2.1.2 Importance de la formule isolée à l'intérieur de la structure rythmique

De façon générale, les réponses concernant chaque formule isolée en tant qu'élément indispensable ou non (voire en tant que *structure hiérarchique*) pour l'identification des genres ont oscillé entre trois tendances : « oui, c'est indispensable pour l'identifier [le genre] », « c'est plus ou moins important pour l'identifier » et « non, ce n'est pas indispensable ».

2.2 PHASE 2. IDENTIFICATION DES GENRES : ÉCOUTE DES SIMULATIONS SONORES DES MODÈLES POLYRYTHMIQUES (voir l'Annexe 2)

OBJECTIFS (PHASE 2) : a) Observer le degré d'identification du schéma polyrythmique écouté; b) Par conséquent, valider l'efficacité de nos transcriptions.

CADRE (PHASE 2) : les enquêtés doivent reconnaître les genres proposés, au moyen de l'écoute des simulations sonores des modèles polyrythmiques.

ACTION (PHASE 2) : mise à l'écoute des simulations sonores¹. Nous avons mis l'accent d'abord sur l'ensemble des genres pouvant être plus familiers pour le participant. Éventuellement, nous avons montré quelques genres culturellement plus éloignés pour l'enquêté. Dans ce cas, si l'enquêté a suggéré un nom, ce dernier aura été normalement associé à un genre ayant une ressemblance de famille, soit selon notre typologie initiale soit selon les liens historiques déjà établis et reconnus. Aucun indice dénominatif ne leur a été donné à ce stade.

QUESTIONS POSÉES (PHASE 2) :

- a) « Identifiez vous le genre musical auquel correspond l'extrait rythmique? »
- b) [Si le genre n'est pas identifié] : « Indiquez ce qu'il vous évoque (autres contextes géoculturels, autres genres, circonstances particulières, ou bien des liens visuels, auditifs, kinesthésiques).
- c) « Les instruments sont-ils bien combinés? »
- d) « Y a-t-il une formule ou une couche instrumentale qui n'appartient pas au rythme habituel? »
- e) « Le *tempo* est-il bon? »

RÉSULTATS (PHASE 2)

Le tableau ci-dessous expose nos résultats.

¹ Cf. notre Annexe 2

Processus d'identification [phase 2] (% du total des participants) [tableau XV]

Genres écoutés par simulation sonore (régions)	<i>Identification réelle</i> du genre (1 ^e ou 2 ^e écoute) % des participants	Nom d'un autre genre (apparenté) <i>dans</i> la liste de notre corpus	Nom précis d'autres genres <i>en dehors</i> de notre liste	Associations diverses (région, thème mélodique, élément extramusical)	Remarques particulières
1. <i>Albazo</i> (Andes)	16.66%	-Marinera : 5.5%	-Cachimbo : 5.5% -Polca bolivienne : 5.5%		
2. <i>Baião</i> (Brésil)	16.66%		-Beguine : 5.5%	Brésil : 27.77%	
3. <i>Bambuco</i> (Colombie)	16.66%		-Chamamé : No. 14		
4. <i>Bomba</i> (Équateur)	5.5%	-Guasa-méréngue : 11.11%		-Venezuela : 5.5% -Brésil : 5.5%	-Remarque binaire-ternaire : 5.5%
5. <i>Candombe</i> (Uruguay-Argentine)	16.66%		-Bolero : 5.5% -Salsa, clave caribéenne 3+2 : 22.22%	-Brésil : 5.5%	-Manque des syncopes : 11.11% -Pas candombe : 11.11%%
6. <i>Caporal STRICTE</i> (Bolivie)	-Saya- Caporal : 33.33%		-« Pop américain », « Blues con charango » : 11.11%		« La subdivision 4 contre 3 est très stricte, carrée ». « Bizarre », « de travers » : TOUS
7. <i>Caporal AGOGIQUE</i> (Bolivie)	Saya- Caporal : 38.88%	-Huayno : 11.11%		-Andes : 5.5%	« Bien modélisé », « Pas le vrai caporal », « Il m'inspire plus que l'autre », « La percussion le définit davantage » : TOUS (incluant ceux n'ayant pas identifié le genre).
8. <i>Chacarera</i> (Argentine)	27.77%		-Sanjuanero : 5.5%		(« côté agogique des Andes ») : 5.5%

9. <i>Chandé</i> (Colombie)	11.11%	-Samba : 11.11%	-Merengue des Caraïbes (Dominicain) : 11.11%	-Colombie-Venezuela-Brésil : 22.22% -Caraïbe : 5.5% -Quelque chose d'origine ouest-africaine (« afro ») : 5.5%	
10. <i>Choro</i> (Brésil)	16.66%	-Samba : 5.5%			-« Très mécanique » : 5.5%
11. <i>Cueca</i> (Chili)	27.77%	-Marinera : No. 12, 17		-Argentine-Pérou : 11.11% -« Espagne » [voir <i>Marinera</i>] : 5.5%	(« plus Cueca [que la marinera] ») : 11.11%
12. <i>Cumbia</i> (Colombie)	66.66% dont 100% des spécialistes.	5.5%	-Vallenato : 16.66% -Calipso : 5.5%	Colombie : 5.5% Tropiques : 5.5%	-« guitare change la donnée = modernisé ou dérangent : 22.22% - « Certaine ressemblance avec le <i>samba</i> » : 5.5%
13. <i>Festejo STRICTE</i> (Pérou)	5.5%	-Gaita de furro : 5.5% -Chacarera : 5.5% -Afro-vénézuélien (côte nord) :		-Venezuela-Colombie : 11.11% -Afro : 5.5% -Afro-colombien ou afro-vénézuélien : 5.5%	-« Mesure de 6/8 » : 5.5% -« Ressemblance avec tambours de San Millan » : 5.5%
14. <i>Festejo AGOGIQUE</i> (Pérou)	44.44%	-Chandé : 5.5%		-Afro : 5.5% -Afro-vénézuélien (côte nord) : 5.5%	« Plus de swing que le modèle stricte » : 33.33%
15. <i>Frevo</i> (Brésil)	5.5%			-Brésil : 11.11% -Marches et fêtes de Carnaval (du Brésil) : 11.11%	

16. <i>Gaïta de furro</i> (Venezuela)	22.22%	-Semblable à la Cumbia : 5.5%		-Colombie-Venezuela : 11.11% -Brésil : 5.5%	
17. <i>Gaïta de tambora</i> (Venezuela)	0%	-Sanguero : 5.5% -Huayno stylisé : 5.5% -Cumbia (variante) : 5.5% (identifié après d'autres écoutes), No. 11.11%	-Vallenato : 16.66%	-Venezuela-Colombie : 16.66% -Brésil : 5.5% -Afro-vénézuélien (sans précision) : 11.11% -Afro-colombien : 5.5%	
18. <i>Guaranía</i> (Paraguay)	11.11%	-Polca : 5.5% -Bambuco : 5.5% (var.)	-Chamamé : 22.22%		-« Rythme à 3 temps » : 5.5%
19. <i>Guasa</i> (Venezuela)	11.11%			-Venezuela : 11.11%	
20. <i>Huayno STRICTE</i> (Pérou, Bolivie, Chili, Équateur, Argentine)	22.22%	-Variante (déformée) de la cumbia (sans la basse) : 11.11% -Variante (déformée) du huayno : 11.11%	-Cumbia chilienne : 5.5% -Carnavalito argentin : 5.5%	-Venezuela-Colombie : 11.11% -Argentine, Bolivie : 5.5%	« Trop carré », « Manquent des éléments de terre... » : 11.11% -Non identifiable : 5.5% « Huayno-pasacalle » : 5.5%
21. <i>Huayno AGOGIQUE</i> (Pérou, Bolivie, Chili, Équateur, Argentine)	50%	-Saya-(Caporal) : 5.5%	-Cumbia andine : 11.11% -Kullawada : 5.5%	-Venezuela : 5.5%	-« Tendance entre le ternaire et le binaire » : 22.22% -« Huayno péruvien, non bolivien » : 5.5% -« Plus éloquent, représentatif » : 11.11%

22. <i>Joropo I-valse</i> (Venezuela)	16.66%			-Venezuela : 5.5%	
23. <i>Joropo II</i> (Venezuela)	16.66%	-Polca paraguayana : 5.5%		-Venezuela : 16.66% -« Arpa paraguayana », « Pájaro chogüi » : 11.11%	
24. <i>Lando</i> (Pérou)	33.33%			-« Cuba, goajira » : 5.5%	-« Il manque le son du <i>cajón</i> » : 5.5%
25. <i>Mapalé</i> (Colombie)	11.11%				
26. <i>Marinera</i> (Pérou)	5.5%	-Cueca chilienne : 33.33% -Chacarera : 5.5%			« Il manque des ornements » : 5.5%
27. <i>Milonga</i> (Argentine, Uruguay)	50%		-Habanera : 5.5%	-« Madrigal » : 5.5%	
28. <i>Pasillo</i> (Colombie)	5.5%				
29. <i>Polca</i> (Paraguay)	0%	-Guasa-méringue : 5.5% -Chacarera : 5.5% -Joropo : 5.5% (« lent ») -Bambuco : 5.5%	-Carnavalito bolivien : 5.5% (« si c'est plus vif »)	-Venezuela : 11.11%	-« Guasa-méringue tendu » : No.6
30. <i>Puya</i> (Colombie)	5.5%	-Chandé : 11.11%		-Colombie : 5.5% -Afro-brésilien, Pérou : 11.11% -« Afro » (merengue dominicain) : 16.66%	
31. <i>Samba</i> (Brésil)	27.77%		-Bossa-nova : 22.22%	-Brésil : 11.11%	-« Plus claire sans la guitare » : 5.5%

32. <i>Sanguero</i> (Venezuela)	0%	-Cumbia (variante) : 11.11% -Gaita de tambora : 5.5% -Samba : 5.5%	-Porro : 5.5%	-Aborigène vénézuélien : 5.5% -2 ^e écoute : afro-vénézuélien : 5.5% -Afro-brésilien : 11.11% -Afro-colombien : 5.5%	-« Rituel », « Candomblés ») : 5.5%
33. <i>Sanjuanito</i> (Équateur)	33.33% (avec marge de doute importante)				« Seul le début est plus proche », « les maracas dérangent », « sans guitare; avec la guitare évoque le Venezuela », « seule la percussion est du <i>sanjuanito</i> » : 27.77%
34. <i>Saya</i> (Bolivie)	11.11%	5.5%			« Changer le <i>recorreco</i> et le <i>bombo</i> II ») : 5.5%
35. <i>Tambor de San Millán</i> (Venezuela)	0.00%			-« Plage, tambours » : 5.5% -Colombie-Venezuela : 5.5% -Afro-vénézuélien : 16.66%	
36. <i>Tango</i> (Argentine, Uruguay)	11.11%				
37. <i>Valses</i> (Brésil, Pérou, Venezuela)	33.33%			-Venezuela : 11.11%	
38. <i>Vidala</i> (Argentine)	16.66%	-Zamba : 11.11 (variantes)		-Altiplano, Argentine-Bolivie : 5.5%	

39. <i>Xote</i> (Brésil)	11.11%				« Sans la guitare, juste les percussions »; « ce n'est pas un xote »; « il y a des éléments secondaires du samba ») -La basse peut évoquer une autre chose : 11.11%
40. <i>Yaravi</i> (Équateur, Pérou)	11.11%				Pas identifiable facilement. « Troisième formule : plus pertinente » : 11.11%
41. <i>Yumbo</i>	0%				Pas familier
42. <i>Zamba</i> (Argentine)	44.44%	Cueca (« plus vif ») : 5.5% -Polca : 5.5% -Vidala : 5.5%			

2.2.1 Observations sur le tableau

2.2.1.1 Marge de doute

Une probabilité de doute, due à la mécanicité-neutralité de la version MIDI (dont nous en avons fait au préalable l'avertissement), a été éprouvée par 22% des informateurs.

2.2.1.2 Identification réelle : efficacité des simulations sonores

La distinction des genres au moyen de l'écoute des simulations sonores neutres et mécaniques que nous avons préparées a donc été possible. Nous avons à disposition un total de 42 simulations sonores correspondant aux genres choisis pour notre étude (incluant les versions *strictes* et *agogiques* du *caporal* et du *huayno*, tandis que les *valse*s ont été déduites de diverses façons). Voici les observations :

- Les enquêtés ayant identifié et nommé les genres correspondants aux simulations sonores, sont issus, dans la plupart des cas, de la tradition musicale spécifique généralement associée à ces structures rythmiques écoutées. Cependant, les connaisseurs par « familiarité générale » ont apporté également des informations utiles.
- Lorsque la réponse correspondait à celle qui était attendue (celle du *genre ciblé* par nous, habituellement dénommé ainsi et dont le nom n'avait pas encore été révélé au participant), l'identification a été immédiate (ou presque), surtout de la part des spécialistes du genre, démontrant une marge de doute ou hésitation réduite. Cela a été le cas de 51% des genres, notamment les suivants : *albazo*, *caporal* (surtout la version agogique), *chacarera*, *chandé*, *cueca*, *cumbia*, *festejo*, *frevo*, *gaïta de furro*, *huayno* (surtout la version agogique), *joropos* (I et II), *landó*, *mapalé*, *milonga*, *pasillo*, *puya*, *samba*, *vidala*, *yaraví* et *zamba*. Au niveau des autres genres, l'identification a été faite après une deuxième ou troisième écoute, ou bien la

structure a été associée à d'autres genres ayant toutefois une certaine ressemblance¹.

- Comme tendance générale, 48% des simulations sonores environ ont été identifiées lors d'une deuxième ou troisième écoute ou bien leur identification a été confirmée une fois le nom suggéré par le chercheur.
- 77.77% des simulations polyrythmiques ont été identifiées *par le nom réel* du genre ciblé.

2.2.1.3 Autres identifications ou renvois dénominatifs. Associations diverses (région, mélodie, éléments extra-musicaux)

Nous rappelons que les musiciens ne connaissent pas encore le nom des genres qui font l'objet de l'enquête.

- 56.09% [soit vingt-trois] des modèles polyrythmiques ont pu être identifiés avec au moins le nom d'un autre genre *appartenant à notre liste d'étude*.
- 39.02% [soit seize] des modèles polyrythmiques écoutés ont pu également être associés à d'autres genres musicaux précis mais *en dehors de notre liste d'étude*. Ces associations renvoient non seulement à d'autres genres et styles sud-américains (« *bailecito* », « *bolero* », « *cachimbo* », « *chamamé* », « *kullawada* », « *malambo* », « *porro* », « *salsa* », « *vallenato* », etc.), mais aussi à d'autres régions de l'Amérique ibérique et des Caraïbes hispanophones (« *mérénque dominicain* » et même des Antilles anglophones (« *beguine* », « *calypso* ») ainsi que de l'Amérique du nord (« *Blues* », « *pop américaine* »).

[Ces deux observations valident la parenté ou l'« air de famille » existant entre les genres mis en relation].

¹ Rappelons que dans certains cas, lorsqu'un genre spécifique (ou d'autres semblables) n'était pas identifié alors qu'il était censé appartenir à la spécialité du musicien interrogé – probablement en raison d'un élément manquant dans la simulation – nous nous sommes permis de donner des choix, à titre d'indices préliminaires. L'informateur se trouvait alors en mesure de nommer le genre qui lui parlait le plus.

- 63.41% [soit vingt-six] des structures polyrythmiques ont été associées à d'autres aspects, souvent extra-musicaux : régions ou pays, groupes et influences géoculturels, mélodies précises, images extra-musicales.
- *Les régions évoquées* par les détenteurs – à défaut d'identifier le nom réel du genre– correspondent, dans la plupart des cas, à la zone d'où le genre ciblé est issu. Des noms de pays ou de régions plus ou moins récurrents sont : le Brésil, la Bolivie, le Chili, le Pérou (région des Andes en général), la Colombie et le Venezuela. Cependant, les régions dont *les noms des genres* et traditions musicales semblent être un peu moins familiers sont celles correspondant au Paraguay et au Venezuela.

2.2.1.4 Le cas des structures *agogiques*

- Les éléments *agogiques* systématiques (des genres tels le *caporal*, la *chacarera*, le *festejo*, le *huayno* et le *samba* et *choro*) ont été reconnaissables et validés par 89% du total des participants, et 100% des spécialistes dans ces genres. Tous les ont reconnus comme étant des gestes performanciers importants dans l'identification d'un genre musical, en opposition avec la version *stricte*. Lorsque nous avons montré la version *agogique* et la version *stricte* des genres concernés (notamment le *caporal*, le *huayno* et le *festejo*), les informateurs ont réagi favorablement à la version *agogique*. Cette *agogique* équivaut, selon les informateurs, au « *groove* nécessaire ». D'autres phrases favorisant la version *agogique* ont été : « celle-là m'inspire plus », « celle-là me parle plus », « je ne reconnais pas le genre, mais je sais qu'on le joue comme ça et non comme l'autre [l'*agogique*] », « cela est le *huayno* », « cela est le *caporal* », « là, je sens plus le “*swing*” du *festejo* ». Pour sa part, la version *stricte* de ces genres a été décrite comme « bizarre », « trop carrée », « de travers », etc.

2.2.1.5 Modèles polyrythmiques difficilement identifiés ou sujets à modifications

- 7.3% des modèles transcrits n'ont pas été totalement validés, ou l'ont été mais avec une marge de doute plus grande que dans les autres cas. Il s'agit concrètement des genres suivants : *candombe*, *xote* et *sanjuanito*. Nous avons procédé alors à des modifications précises au sein de certaines strates instrumentales, déjà suggérées par certains spécialistes, afin de les rendre plus « fidèles à la réalité »¹.
- La *guasa*, quant à elle, adopte alors son modèle plus usité actuellement, lequel s'écrit dans une mesure de 5/8, étant donné l'« insistance » des participants pour favoriser cette notation.
- Le *yumbo* n'a pas été reconnu même nominativement.

2.2.1.6 Structures polyrythmiques identifiées en plus grand nombre par le nom « réel » du genre

Tableau XVI :
Structures polyrythmiques identifiées par le nom « réel » du genre

Nom	Sur le total des spécialistes (+ les non spécialistes)	Sur le total des participants
<i>Caporal</i> (agogique)	100%	33.33%
<i>Chacarera</i>	83.33%	27.77%
<i>Cumbia</i>	100% + 37.5%	61.11%
<i>Festejo</i>	100% + 14.28	44.44%
<i>Huayno</i> (stricte et agogique)	100% + 16.16%	55.55%
<i>Landó</i>	85.71%	33.33%
<i>Milonga</i>	100% + 50%	50%
<i>Zamba</i>	100% + 33.33%	44.44%

¹ Cette validation a toujours eu lieu au niveau de l'écoute des simulations sonores et non par la lecture. C'est nous-même qui examinons la correspondance entre ce qui était écouté et la réponse donnée.

De cet ensemble de huit genres (19.51% du total des genres) :

- Trois ont été identifiés avec 50% ou plus du total des participants :

cumbia (61.11%) *huayno* (55.55%) *milonga* (50%).

- Cinq ont été identifiés par 100% des spécialistes plus un certain pourcentage d'autres participants, dont les trois précédents. Il s'agit donc des suivants :

cumbia *festejo* *huayno* *milonga* *zamba* (argentine).

2.3 PHASE 3. COMPARAISON ENTRE LES GENRES MUSICAUX

OBJECTIF (PHASE 3) : observer les mécanismes d'identification des « airs de famille » entre les genres proposés.

CADRE (PHASE 3) : l'enquêté a déjà identifié ou non les genres. Ceux qui n'ont pas été identifiés, quand bien même étant censés être connus de l'enquêté, ont été induits par un processus de comparaison¹.

ACTION (PHASE 3) : mise à l'écoute de simulations sonores de modèles polyrythmiques appartenant aux familles de notre Typologie.

QUESTIONS POSÉES (PHASE 3) :

Les interrogations suivantes ont été à la base des questions posées. Cependant, la souplesse interactive de l'enquête a permis dans la plupart des cas, d'intégrer ces questions dans la phase 2, ou d'en déduire les réponses.

a) « Voyez-vous une ressemblance entre le genre A et le genre B? Si oui, dans quels éléments ».

¹ Voir la note 1 de ce chapitre.

b) Dans le cas d'un genre non identifié, alors qu'il est *censé* appartenir à la tradition du participant : « S'il vous est dit que ce genre-ci est le [genre D (par exemple)], le valideriez-vous? »

c) Si la réponse [à la question b)] a été négative, *bien que l'informateur reconnaisse le genre [D] comme semblable à celui qu'on lui nomme* : « Quel détails manqueraient ou faudrait-il changer, ôter ou ajouter pour que cette structure rythmique corresponde au genre [D] ? ».

RÉSULTATS (PHASE 3)

La plupart des ressemblances observées dans notre typologie I ont été validées par les participants. Cependant, la mobilité et la souplesse observées dans les comparaisons ne nous permettent pas de tirer des conclusions quantitatives à ce sujet. Nous expliciterons ces résultats d'une façon plus concrète lors de l'élaboration de la typologie II (endogène).

Genres pivots : axes comparatifs

Un certain nombre de genres musicaux font figure d'axes comparatifs récurrents par rapport auxquels d'autres sont mis en relation selon des ressemblances rythmiques. Plus concrètement, chacun de ces genres a été associé (voire comparé) à d'autres genres *n'ayant pas forcément de ressemblance explicite reconnue par la plupart des détenteurs*. Voici les genres pivots récurrents, d'après les tendances de l'enquête :

Cumbia Milonga Samba Cueca Festejo

Ceci correspond, à ce stade de notre étude, à 12.19% (voire 12%) du total des 41 genres. Rappelons que ce résultat n'est pas définitif, il découle d'une tendance généralisée. D'autres genres, tel le *bambuco*, pourraient également jouer le rôle de genres pivots.

À titre d'exemple, prenons la *cumbia* colombienne, un des genres les mieux identifiés quantitativement : elle ressemble au *huayno* des Andes au point que des variantes de la *cumbia* se trouvent développées depuis peu dans le Pérou et la Bolivie

(*cumbia-huayno*) ainsi qu'en Argentine (*cumbia* « villera »).¹ Le *huayno*, quant à lui, possède des liens avec le *caporal* bolivien, surtout au niveau de la rythmique et de l'ornementation faite par le cordophone *charango*. Cependant, des ressemblances entre le *caporal* et la *cumbia* n'ont pas été établies. Nous le schématisons comme suit (en gras, le genre pivot) :



2.4 PHASE 4. MÉCANISME DE *PHONÉTISATION* DU RYTHME : MODÈLE PERFORMANCIEL RÉDUIT *ONOMATOPÉÏQUE* → PROTOTYPES MONORYTHMIQUES

Objectif (phase 4) : voir la « Note concernant l'*onomatopéïsation* du rythme (quatrième phase de l'enquête) », en page 213.

Cadre (phase 4) : l'enquêté aura déjà franchi l'étape de l'association des formules rythmiques isolées, l'identification des modèles rythmiques et la comparaison de certains groupes de genres.

Action (phase 4) : on a demandé au participant d'exprimer par onomatopées chaque genre musical sans l'usage d'instruments musicaux.

Question (phase 4) : « Admettant le cas où vous n'auriez pas d'instrument à portée de la main, comment reproduiriez-vous avec des onomatopées les genres [A, B, C...]? »

Résultats (phase 4)

Les modèles onomatopéïques correspondant à des genres donnés ont été, en moyenne, reproductibles de manière très semblable par l'ensemble des détenteurs

¹ Également, d'un point de vue de pertinence culturelle, ces variantes sont perçues par des détenteurs colombiens comme des « versions transformées » ou même des « mauvaises versions » de la « vraie » *cumbia* (propos recueillis non seulement dans le cadre des enquêtes, mais aussi lors de divers contextes de répétitions d'ensembles musicaux).

interrogés. Autrement dit, le schéma suit des accents et des oppositions de timbres et des durées équivalentes gardant une structure constante d'un musicien à un autre.

Nous montrons ci-dessous un extrait de quelques modèles onomatopéïques explicités par plusieurs des participants, prenant le *samba* et la *zamba* à titre d'exemple (pour une liste plus complète d'exemples de modèles onomatopéïques, voir l'annexe 2) :

Exemple 5 : modèles onomatopéïques donnés par les musiciens (deux cas)

Modèles onomatopéïques du *samba* (brésilien)

ta - ka ta - ka ta - ka - ta - ka ta - ka - ka tan ta - ka

ka - ti - ka - ti - ka - ti - ka ti - kan - ka tan - ka

ton tch' ti ton tch' ti ton tch' ti ton tch' ti

tun ka - tu tn - ka - tn - ka - tu tn - ka

kn - k' - k' kn - k' - k' kn - k' - k' kn - k' - k'

ti - ki (t') ki ton - k' - t' - ki ti - ki (t') ki ton - k' - t' - ki

tun - tan tun - tun tan tun - tun

tun - ka - ta - ka tun - ka - ta - ka tun - ka - ta - ka tun - ka - ta - ka

tun - ka - ta - ka tun - ka - ta - ka tun - ka - ta - ka tun - ka - ta - ka

tá - kn - ki ta - kn - ki tá - kn - ki ta - kn - ki

Modèles onomatopéïques de la *zamba* (argentine)

tan ta tan tan tan

ton - ko-ton tch' - tn - ko

ton - ko-ton tch' - to-ko-to-ko

tun - tu-tun tch' - tun tu-ku

trm - to - tn tch' - ton (guit)
tn - ku - tn tch' tn - tch' (bombo)

tn - tn - tu tn - tn - tn

tn - tch' kn tch' - k' to

tn - ka - tn tch' - tn

Cette phonétisation nous sert à développer une des alternatives typologiques proposées ultérieurement (chapitre IV).

2.5 Validation du *rythme* comme paramètre identificateur des genres

Tel qu'expliqué dans notre méthodologie de ce chapitre III, lors de l'enquête I (écrite) et de l'enquête II (orale, pour ceux n'ayant pas participé à la première), nous avons posé des questions cherchant la validation du paramètre rythmique comme élément hiérarchique important lors de l'identification des genres.

Voici les questions posées à cet égard :

1. « Quel est le premier indice (paramètre) qui vous fait identifier un genre musical? (rythme, mélodie, instruments, harmonie, *tempo*, texte ou autre).
2. « Y a-t-il des paramètres plus importants que d'autres? Ou quels sont ceux qui sont indispensables et ceux que l'on peut retirer? »

Résultats

88.88% : le *rythme* (avec les oppositions de timbre) comme premier paramètre identificateur d'un genre.

16.66% : besoin d'avoir *recours assez important au paramètre mélodique pour identifier* un genre.

11.11% : besoin d'avoir *recours secondaire au paramètre harmonique pour identifier* un genre.

Ce consensus nous permet de constater l'aspect de notre hypothèse qui considérait le *rythme* en tant que paramètre possédant un niveau hiérarchique supérieur lors de la catégorisation des genres musicaux.

3. Bilan des comportements catégoriels et propriétés observées dans l'enquête II

L'objectif de cette section est de « théoriser » l'ensemble des comportements catégoriels observés chez les participants ainsi que les propriétés constatées ou déduites dans les corrélations entre les structures rythmiques des genres étudiés.

3.1 Comportements catégoriels des informateurs interrogés : réactions, constatations, validations

3.1.1 Renvoi multiple d'une formule isolée

*Chaque formule isolée faisant partie des tissus polyrythmiques divers peut renvoyer le détenteur à au moins deux genres considérés comme différents culturellement, pourvu que la formule en question fasse partie de la configuration polyrythmique des genres déduits par ce renvoi (indépendamment des *tempi* et des oppositions de timbres). Cette association se faisait cependant, dans la plupart des cas, de façon hypothétique de la part des musiciens. Des descriptifs de probabilité ont été fréquents (« cela pourrait être... », « cela me fait penser au genre [ou “aux genres...”]... », « on dirait qu'il s'agit de... », « cet élément pourrait appartenir à tel genre ou à tel autre genre », etc.).*

Rappelons que tel a été le cas dans environ 90% des formules isolées mises à catégorisation et qu'une minorité de 10% de ces formules n'ont pas évoqué une association en particulier, même en donnant les indices quant au *tempo* et aux oppositions de timbre. En revanche, lors des expériences avec écoute des polyrythmies (simulations) et comparaison des genres et explicitations des onomatopées, les participants se sont trouvés en mesure, *sans s'en rendre compte*, de détecter la place de la formule monorythmique isolée initialement non reconnue. Dans les deux cas, les musiciens ayant fait l'association ainsi que ceux n'ayant pas explicité ces renvois, ont exprimé leur propre « hypothèse » identificatoire (ou non-identificatoire) par le biais de l'écoute et l'identification des modèles polyrythmiques. Cela nous mène à constater que *le détenteur aura toujours implicitement une perception globale des diverses couches rythmiques du*

modèle, même lorsqu'il est en mesure de réduire la performance par un modèle onomatopéïque.

3.1.2 Le *tempo* comme critère catégoriel

Un même modèle rythmique partagé par un genre A et un genre B pourrait ne pas être associé a priori à ces genres, en raison de la différence de tempi existant traditionnellement entre eux. Le tempo joue ainsi un rôle important comme critère de catégorisation d'une formule isolée ou même d'une structure polyrythmique. Par exemple, la formule isolée pouvant être facilement associée à une zamba est la même (ou presque) que celle associée au bambuco. Dans notre phase expérimentale, lors d'une première ou d'une deuxième écoute, cette formule pouvait être difficilement associée à un des deux genres en raison du fait que la zamba se déroule sur un tempo plutôt lent tandis que le bambuco possède un tempo de modéré à vif. Le temps de réaction (hésitation) pour relier deux genres par la même formule était plus long lorsqu'il y avait une différence notable de tempo. Une fois les musiciens passés par une troisième ou quatrième écoute des monorythmies exogènes (formules isolées que nous avons proposées) ou par l'audition des simulations sonores des polyrythmies, la reconnaissance de deux genres partageant la même formule a été validée dans la plupart des cas.

3.1.3 Le *timbre* instrumental comme critère catégoriel

Une fois la ressemblance ou équivalence rythmique établie entre deux genres musicaux ou plus, le choix instrumental approprié aurait une importance fondamentale au niveau de leur identité culturelle et stylistique. De façon générale, cela a été l'avis (explicite ou implicite) de la plupart des informateurs. Plusieurs d'entre eux parlent du rôle des percussions comme repère général pour ce qui sera développé par les autres instruments. Ils ont insisté sur le fait que la percussion, dans plusieurs genres musicaux, est une référence mentale, dans le sens où même si la percussion n'intervient pas dans une

pièce, la partie des percussions demeure un modèle mental chez l'instrumentiste¹. Cet énoncé est en lien avec la propriété de *transférabilité instrumentale* que nous expliquons plus bas.

3.1.4 Polysémie et identité relative

Après nos enquêtes, nous constatons qu'*une configuration polyrythmique est nommée d'une certaine façon par le détenteur d'une tradition A, mais cette même configuration peut être nommée autrement par le détenteur d'une tradition B, s'il existe une équivalence entre les deux, qu'elle soit explicite ou non*. Le détenteur ne connaissant pas forcément un genre ou sa dénomination, peut l'associer, à l'écoute, avec un autre genre qui lui est familier en raison de la *ressemblance* rythmique. Ainsi, le genre possède, sur un plan, sa propre dénomination culturelle. Sur un autre plan, la configuration rythmique du genre inconnu/inhabituel peut susciter une association avec un autre. Ce comportement confirme les « ressemblances de famille ».

3.1.5 Prénance des métriques hybrides

Nous avons pu constater que les musiciens interrogés sont conscients de l'existence d'un certain nombre de genres pouvant posséder une métrique à la fois ternaire et binaire. Des descriptifs comme « il est possible de le mesurer à trois ou à deux », « cela peut être un “*tres por cuatro*” (3/4) ou un “*seis por ocho*” (6/8) », ou bien « cela est en 3/4 dans la basse mais à 6/8 dans la mélodie (et/ou l'accompagnement harmonique) », démontrent bien cette conscience des métriques hybrides et dont le vocabulaire concernant les mesures est employé couramment, même chez des musiciens n'ayant pas une connaissance théorique de l'écriture musicale.

¹ Propos retenus particulièrement de la part de trois de nos informateurs, Sandra Ulloa, Claudio Rojas et Víctor Simón (entrevues en février et en avril 2013).

3.1.6 Explicitation *onomatopéïque* : réduction du *modèle performé* en *prototype monorythmique* (à partir du modèle mental)

L'onomatopéïsation du genre, en tant que reproduction synthétisée monodique et monorythmique du tissu polyrythmique réel, au moyen d'onomatopées, est tout à fait possible. Ceci a été le cas pour la totalité des participants (100%). Il s'agit donc d'une *réduction onomatopéïque du modèle performé*, configuré en tant que *prototype monorythmique*. Ce mécanisme met en lumière la conjonction des niveaux *poiétique* et *esthétique* chez le détenteur interrogé : il/elle conçoit et codifie la configuration rythmique du genre, *hiérarchise* ses composantes et la synthétise mentalement pour ensuite la reproduire vocalement (*poiétique*) et ce, selon la façon dont il/elle l'a déjà, préalablement, héritée, apprise, reçue ou reconstituée (*esthétique*) et tel qu'il/elle le ferait au moyen des instruments musicaux. Du point de vue cognitif, la clarté dans la reproduction de ce *modèle performé onomatopéïque* est proportionnelle au degré de conscience que détient le musicien sur les différentes couches instrumentales/timbrales intégrant le *pattern*.

3.1.7 Recours secondaire à la mélodie

27.77% des participants affirment avoir besoin de faire appel à un thème mélodique connu soit pour identifier les formules isolées ou bien pour nommer la plupart des structures polyrythmiques. Ainsi, nous observons que *la structure – monorythmique ou polyrythmique – avec les oppositions de timbres respectives, semble suffire, de façon générale, pour identifier les genres musicaux* (72.23% des genres). Cependant, nous soulignons le fait que le recours à la mélodie en tant que paramètre secondaire servant de guide pour l'identité rythmique d'un genre, représente tout de même un indice important.

3.1.8 Renvois symboliques extra-musicaux

Lorsqu'un genre, pouvant être associé à un tissu polyrythmique écouté (même par simulation sonore), semble inconnu d'un informateur, ce dernier se révèle toutefois en mesure d'établir une association avec un fait visuel, auditif ou kinesthésique.

3.1.9 Le phénomène d'*altérité* endogène (l'*étique* dans l'*émique*)

*Les détenteurs d'un certain type de tradition musicale (selon leur degré d'immersion et de connaissance) se retrouvent très souvent extérieurs à d'autres types de tradition du même ensemble culturel. Cela peut être le cas non seulement d'un pays à l'autre mais aussi à l'intérieur de diverses traditions locales d'un même pays. Par exemple, un spécialiste du répertoire afro-colombien ne sera pas forcément spécialiste du répertoire de la région andine colombienne, même s'il s'agit du même pays. Un spécialiste du joropo des plaines vénézuéliennes n'est pas nécessairement un spécialiste du joropo du nord-est du Venezuela. On peut tracer la même distinction de spécialisation (voire de frontière dans certains cas) entre experts en tango et en folklore argentin, entre répertoire afro-péruvien et tradition des Andes péruviennes, etc. Si cela se produit au niveau des traditions locales d'un même cadre géoculturel, le phénomène est encore plus marqué entre traditions de pays différents. C'est-à-dire, la notion de perception *étique* et *émique* prend place non seulement au niveau de l'observateur extérieur aux traditions latino-américaines en général, mais aussi à l'intérieur même de ces cultures latino-américaines par rapport aux traditions plus ou moins voisines. En conséquence, même si un interprète sud-américain joue/chante une pièce d'un pays voisin dont les rythmes peuvent avoir une « ressemblance de famille » (*équivalence*), l'interprétation sera détectée comme « non authentique » voire comme une pièce interprétée par quelqu'un d'extérieur à la tradition de référence, même si les codes de base sont respectés. Ainsi, l'*altérité* comme conception de « musique de l'autre » (termes de Laurent Aubert¹) est donc observable également de façon endogène dans l'ensemble des traditions de l'Amérique du Sud.*

Bien sûr, nous parlons de tendances générales considérées tout à fait normales, chaque tradition locale étant riche et significative en soi. Abondent aussi des détenteurs ayant un champ de spécialisation dépassant leur propre cadre géoculturel.

¹ Cf. Aubert, Laurent : *La musique de l'autre*, Georg éditeur/Ateliers d'ethnomusicologie, Paris, 2001.

3.1.10 Identification des emprunts et mutations

De façon générale, les détenteurs sont conscients des changements qui s'opèrent actuellement au sein des codes performanciels des traditions musicales. Nous avons observé la tendance des musiciens à être relativement mitigés face à la revendication du maintien des codes identitaires spécifiques versus le processus progressif – inévitable à certains égards – de mutations rythmiques, performanciennes et symboliques ainsi que d'emprunts paramétriques interculturels. C'est le cas de 55.55% des participants, lesquels se sont prononcés spontanément à ce sujet. En effet, plusieurs de nos interlocuteurs ont reconnu le phénomène de l'évolution et des emprunts produits par les histoires migratoires des genres et des styles. Or, tous les participants s'étant prononcé à ce sujet insistent sur l'importance de « respecter l'essence des styles, des rythmes, des timbres, bref, des codes performanciels, afin de garder une identité régionale ou nationale, tout en participant aux nouvelles vagues de fusions et d'emprunts interculturels » [notre paraphrase, synthèse du discours général des participants]. Cette notion d'identité et de *signification culturelle* implique donc une histoire et un univers sonore que les détenteurs (même les moins conservateurs) revendiquent.

3.2 Focalisation sur le rythme : corrélation entre les structures polyrythmiques

Les constatations précédentes nous permettent de proposer les *principes de transférabilité instrumentale* (ou timbrale) et celui d'*équivalence* (ou d'*adaptabilité*), que nous allons expliquer ci-dessous et approfondir lors de nos démarches visant à une validation par les musiciens interrogés (dimension *esthétique*).

3.2.1 Propriété de transférabilité instrumentale des traits rythmiques

Selon nous, le *principe de transférabilité instrumentale* (ou timbrale) réside dans le fait que *certaines configurations rythmiques existant dans un genre musical au niveau d'une strate instrumentale spécifique peuvent être réalisées également à l'intérieur des*

structures rythmiques appartenant à un autre genre, mais avec une formation instrumentale différente, et parfois même inversée. Par exemple, une certaine formule rythmique est, par choix ou consensus culturel, jouée par un membranophone dans un genre musical donné. La même formule existe dans un autre genre, mais jouée par un cordophone. Cela signifie qu'en fait, une formule rythmique incombant à un instrument spécifique dans un genre peut se trouver appropriée par un instrument différent dans un autre genre, ce qui a une conséquence sur l'identification de ce dernier¹.

Le fait qu'il y ait donc des formules rythmiques qui se balladent d'un genre à un autre, répond au principe de *transferabilité instrumentale* qui induit une certaine filiation rythmique entre les genres. Ce principe ne tient pas compte de la pertinence culturelle, c'est-à-dire qu'il permet d'analyser les filiations rythmiques à partir d'un point de vue extrinsèque. Depuis une perspective culturelle endogène par contre, il se peut que ces données ayant une filiation rythmique ne soient pas *forcément* identifiées comme étant relatives les unes par rapport aux autres. Autrement dit, les séquences et les oppositions des timbres instrumentaux auraient une importance capitale pour les détenteurs des traditions au moment d'identifier les genres musicaux.

Nous avons constaté, d'après notre enquête, que ce transfert de timbres dans une formule rythmique équivalente peut constituer une différence radicale au moment de dénominer deux genres partageant la même formule. Par exemple, entre la *cumbia* et la *gaïta de tambora*, 83.33% des participants ont reconnu une ressemblance de traits rythmiques partagés, détectant un changement ou un renversement des traits rythmiques et/ou des timbres instrumentaux².

¹ Prenons comme exemple la formule 1, celle de la base du *bombo* (membranophone) dans le *huayno* péruvien. Cette formule apparaît systématiquement dans la *cumbia* colombienne au niveau du *maracón* et du *guache* (idiophones) ainsi que dans la guitare (cordophone accompagnateur). Par contre, les membranophones de la *cumbia* réalisent des formules à certains égards semblables à ceux du *huayno*. Cependant, les séquences timbrales sont différentes. Lorsque le membranophone est frappé sur le bois dans la *cumbia*, la formule équivalente dans le *huayno* sera exécutée sur la membrane.

² Voir plus haut la section 3.1.3 de ce chapitre (« Le timbre comme critère catégoriel »).


3.2.2 Principe de *classe d'équivalence*

Tout d'abord, nous tenons à citer les propos de Simha Arom quant au principe de *classe d'équivalence*. Il nous dit :

Il s'agit de définir des classes *par rapport à une relation d'équivalence donnée*. Cette opération exige que l'on choisisse un point de vue particulier, défini par un critère qui permette de reconnaître au préalable, dans le corpus examiné, les faits sonores considérés par les usagers comme équivalents, c'est-à-dire qui répondent au *jugement culturel d'équivalence*, et les regrouper en une même classe¹.

Conformément à cette définition, nous pouvons dire que les détenteurs de traditions appliquent ce principe d'équivalence à des traits pouvant paraître différents. Nous nous servons de ce mécanisme endogène pour établir une deuxième classification et illustrer ainsi nos propos au sujet du *principe d'équivalence*. En termes de paramètre mélodique, par exemple, ce principe d'équivalence régit le fait d'interpréter une pièce donnée sur une base structurale rythmique propre à un genre autre que celui sur lequel elle est habituellement interprétée. Cet autre genre, contenant certaines similarités, pourrait être considéré comme étant différent au sein de la communauté, mais par un mécanisme d'*équivalence* du contexte rythmique, la mélodie s'y *adapte*. Autrement dit, les détenteurs sont conscients du fait qu'il s'agit « d'un autre rythme » emprunté et sur lequel s'articule la mélodie, sans que pour autant cette dernière ait besoin de subir des changements dans sa propre structure (tout en sachant que normalement elle devrait répondre *a priori* aux attentes du contexte précis auquel elle appartient originellement).

3.2.3 Propriété de *mobilité hiérarchique des traits rythmiques*

En nous basant sur la notion meyerienne de « structure hiérarchique », nous expliquons ce principe de *mobilité hiérarchique* comme suit : *un trait rythmique partagé par un ensemble de genres (a priori de la même famille typologique) ne possède pas nécessairement le même niveau hiérarchique d'un genre à un autre*. Par exemple, la formule , faisant partie de 75% du cycle rythmique de la *cumbia* (au niveau du

¹ Arom, Simha : *Op. Cit.*, p. 92-93 et 256.

membranophone *tambora*), constitue une structure de *haut niveau hiérarchique* dans l'identité de cette dernière. La même formule est présente au niveau du *bombo* (aussi membranophone) dans 100% du cycle rythmique du *huayno* (plutôt en version agogique). Par contre, dans ce type de *huayno*, dit « péruvien », le trait rythmique en question peut aussi ne pas être indispensable, surtout si on remarque la variante existant dans son homonyme dit « bolivien ». C'est-à-dire, la formule en question semble avoir un niveau hiérarchique identitaire plus bas dans le *huayno* que dans la *cumbia*. Avec cette formule ou sans elle, le *huayno* serait toutefois identifiable par la présence d'autres éléments. Cependant, dans l'exécution de la *cumbia*, la formule en question sera toujours explicitée.

3.2.4 Propriété de récurrence rythmique

Un certain nombre de formules internes plus ou moins constantes ou récurrentes traverse la relative hétérogénéité des configurations rythmiques des genres musicaux. Les comportements observés lors de notre enquête II (*renvois multiples des formules isolées*, polysémies, *identification relative* et *phonétisation* de la polyrythmie) nous ont permis de nous rapprocher de la « quintessence » des modèles rythmiques. Ceci nous renvoie à l'énoncé de notre hypothèse de départ : « il est possible (...) de *dégager des modèles généraux et synthétiques de structures rythmiques et d'en élaborer une ou plusieurs typologies sur la base de différents critères* »¹ et nous conduit à l'une des modalités finales de typologie que nous développons dans le chapitre IV (voir PROTOTYPES RYTHMIQUES [fiche informative] et MODÉLISATION PROTOTYPIQUE GLOBALE).

3.2.5 Propriété d'agogique systématique (reconnue par les informateurs)

L'ensemble des genres musicaux que nous avons repérés dans notre première typologie comme possédant des comportements rythmiques de type « agogique » a été validé comme tel lors de l'enquête. Il s'agit donc du *caporal*, de la *chacarera*, du *choro*, du *huayno* et du *samba*, dont les agogiques ont été transcrites – nous le rappelons – sur la

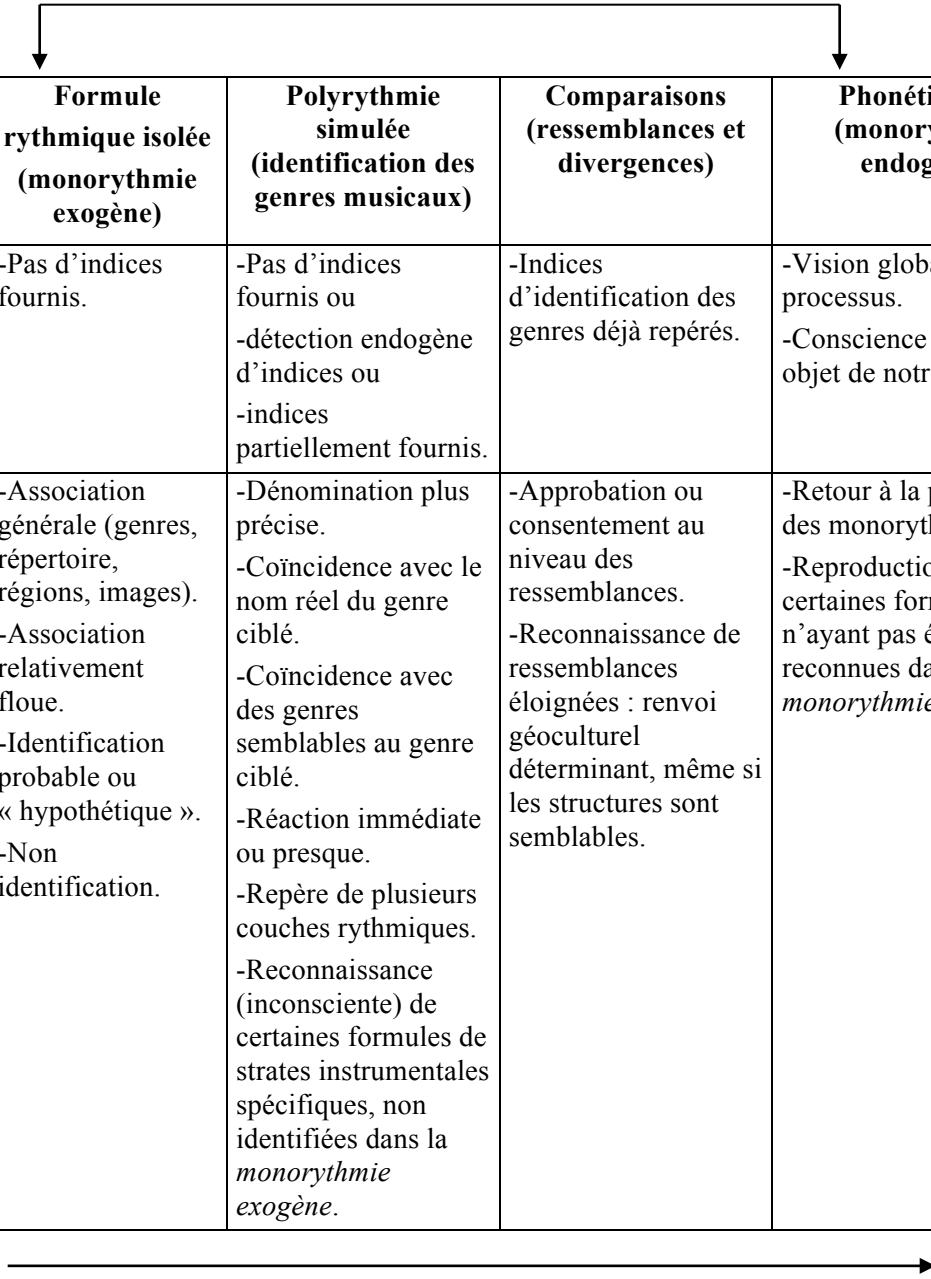
¹ Voir Problématique et hypothèse, dans notre Introduction.

base du quintolet (chapitre II). Dans tous les cas, les informateurs étaient en mesure de refuser les simulations sonores de ces genres dans leurs versions « strictes », identifiant plus immédiatement les genres dans leurs versions « agogiques », notamment dans le *caporal*, le *huayno* et le *festejo*.

3.3 Synthèse du processus d'identification (enquête II) : critères et indices endogènes de ressemblance

Dans le tableau ci-dessous, nous synthétisons le processus d'identification observé lors de notre enquête. Nous soulignons notamment la relation d'« aller-retour » des *modèles monorythmiques*, allant de la formule isolée proposée par le chercheur – ce que nous appelons *monorythmie exogène* – et finissant dans la formule onomatopéïque produite par le détenteur interrogé – que nous appelons *monorythmie endogène*. Dans chaque rubrique correspondant à chaque phase de l'enquête, nous mentionnons les mécanismes possibles observés chez les participants.

Tableau XVII :
Synthèse du processus d'identification (critères et indices endogènes de ressemblance)



	Formule rythmique isolée (monorhythmie exogène)	Polyrythmie simulée (identification des genres musicaux)	Comparaisons (ressemblances et divergences)	Phonétisation (monorhythmie endogène)
Cadre et actions du chercheur	-Pas d'indices fournis.	-Pas d'indices fournis ou -détection endogène d'indices ou -indices partiellement fournis.	-Indices d'identification des genres déjà repérés.	-Vision globale du processus. -Conscience des genres objet de notre étude.
Réactions des participants	-Association générale (genres, répertoire, régions, images). -Association relativement floue. -Identification probable ou « hypothétique ». -Non identification.	-Dénomination plus précise. -Coïncidence avec le nom réel du genre ciblé. -Coïncidence avec des genres semblables au genre ciblé. -Réaction immédiate ou presque. -Repère de plusieurs couches rythmiques. -Reconnaissance (inconsciente) de certaines formules de strates instrumentales spécifiques, non identifiées dans la <i>monorhythmie exogène</i> .	-Approbation ou consentement au niveau des ressemblances. -Reconnaissance de ressemblances éloignées : renvoi géoculturel déterminant, même si les structures sont semblables.	-Retour à la production des monorhythmies. -Reproduction de certaines formules n'ayant pas été reconnues dans la <i>monorhythmie exogène</i> .

Chronologie des événements

Grâce au phénomène d'échange « proposition-reproduction monorythmique », en passant par l'écoute/comparaison/verbalisation, nous constatons que l'identification des genres a été proportionnelle à la quantité d'indices donnés tout au long du processus. Le musicien conçoit donc le genre, rythmiquement, comme un ensemble de strates superposées. Autrement dit, partant de la *monorythmie endogène*, sans indice d'aucune sorte, les possibilités de réponses et d'associations nominatives, mentales, sonores ou visuelles ont été très larges. Partant de la *dénomination* du genre, et afin de reproduire la synthèse phonétique de la polyrythmie correspondante, la description de la réalité sonore du genre est beaucoup plus ciblée, immédiate et concrète.

Nous avons pu observer que les *structures hiérarchiques* ayant guidé l'écoute et la comparaison, correspondent généralement à des formules rythmiques distinctives ayant été considérées comme étant des traits importants ou indispensables pour la reconnaissance.

De façon générale, la ressemblance des genres est décrite par les informateurs comme étant « un peu éloignée », « plus ou moins proche » ou mettant en évidence « certains traits » ou un « certain air de famille », pour reprendre des descriptifs récurrents chez les participants (par exemple, entre la *gaïta de tambora* et la *cumbia*). Lorsque la réaction semblait plus assurée, il s'agissait de genres ayant déjà un lien historique culturellement reconnu (par exemple, l'ensemble constitué par la *cueca*, la *marinera* et la *zamba*). En fait, lorsque la réponse à propos de la ressemblance entre deux genres était positive (même lorsque la ressemblance n'était pas considérée comme absolue), la justification donnée s'appuyait sur les traits rythmiques et le *tempo*. Nous avons entendu des descriptifs comme « il y a un certain *groove* », « les rythmes se ressemblent, mais ils sont renversés [ou situés sur d'autres instruments] ».

La typologie II proposée ici est donc basée sur le processus d'écoute et de comparaison développé auprès des participants, dont le discours nous permet de déduire les éléments suivants comme étant des indices ou critères de ressemblance :

a) Les « traits rythmiques » spécifiques partagés entre au moins deux genres, avec leurs accents et leurs oppositions de timbre correspondantes. Ces traits peuvent détenir une hiérarchie différente : ils sont indispensables dans la structure d'un genre, mais

peuvent faire partie de variations dans une autre structure d'un autre genre. Ceci correspond, dans le vocabulaire de notre étude (*cf.* chapitre II), à la notion de *métrique*, soit la distribution, alternance et comportement des durées à l'intérieur du *temps* ou *pulsation*. Cette écoute des traits rythmiques semblables est en lien également avec le comportement métrique intérieur, c'est-à-dire l'agogique ou le stricte.

b) Les *tempi* (tel que nous l'avions expliqué dans les observations des comportements catégoriels), soit le fait que la différence systématique des *tempi* peut parfois « cacher » la ressemblance « objective » des structures.

c) Les oppositions de timbres instrumentaux, c'est-à-dire des alternances de durées spécifiques et « attendues » en tant que *hiérarchies structurales* assimilées par les détenteurs.

d) La « mesure » (ce que nous traduisons par « *cycle* ») semble aussi déterminante, mais d'une façon mobile hiérarchiquement. Bien que capables de verbaliser des expressions telles « un 6/8 » ou « un 3/4 » ou « un 4/4 », les musiciens se servent de ces notions comme indices de référence générale. Globalement (sauf certaines exceptions), la pertinence ou importance de cette notion de « mesure » (*cycle*, pour nous) a varié selon les participants.

4. Typologie II endogène

Par rapport à la typologie I, cette deuxième typologie qui découle des enquêtes constitue une autre manière d'explicitier les corrélations existant entre les genres. Elle est basée sur la notion d'« air de famille » de Wittgenstein, selon laquelle un élément aurait des ressemblances à des niveaux paramétriques différents, ce qui donne la possibilité de développer des catégorisations différentes en fonction de la hiérarchisation des éléments qui les composent (propriété de *mobilité hiérarchique* des objets à l'intérieur des catégories, notion qui est reprise lors de nos propositions typologiques ultérieures). En fait, cette nouvelle typologie repose sur le système d'équivalence établi par les détenteurs des traditions.

Les analyses développées sur le plan du comportement catégoriel des enquêtés ainsi qu'au niveau des interrelations entre les complexes polyrythmiques, nous mènent à une restructuration de notre première typologie, sous la forme d'une typologie II (familles II) résultante des observations de nos enquêtes. Il s'agit d'une classification avec un support endogène. Selon les statistiques reflétant les tendances quant aux récurrences et divergences, nous dégagons les tableaux apparaissant plus bas.

Légende des schémas de la typologie II

- La flèche \longleftrightarrow relie les genres ayant une ressemblance reconnue par la plupart des informateurs.
- La flèche pointillée $\dashleftarrow \dashrightarrow$ (familles II-B et II-C) représente des éventuelles ressemblances ayant pu être détectées à degré moindre par les musiciens. Le regroupement des genres n'obéit donc pas à des critères identiques pour chacun, reflétant une certaine souplesse catégorielle.

Nous exposons quelques observations tout de suite après le schéma de la famille II-A, paragraphes suivis des schémas des familles II-B à II-E.

Ci-dessous nous résumons le schéma des cinq familles, afin d'avoir une vue d'ensemble préalable :

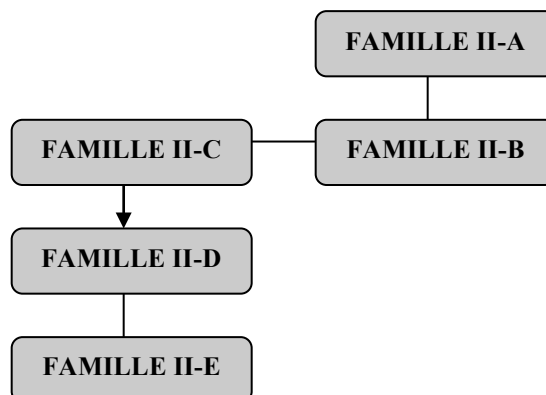


Figure 4 : schéma de la typologie II

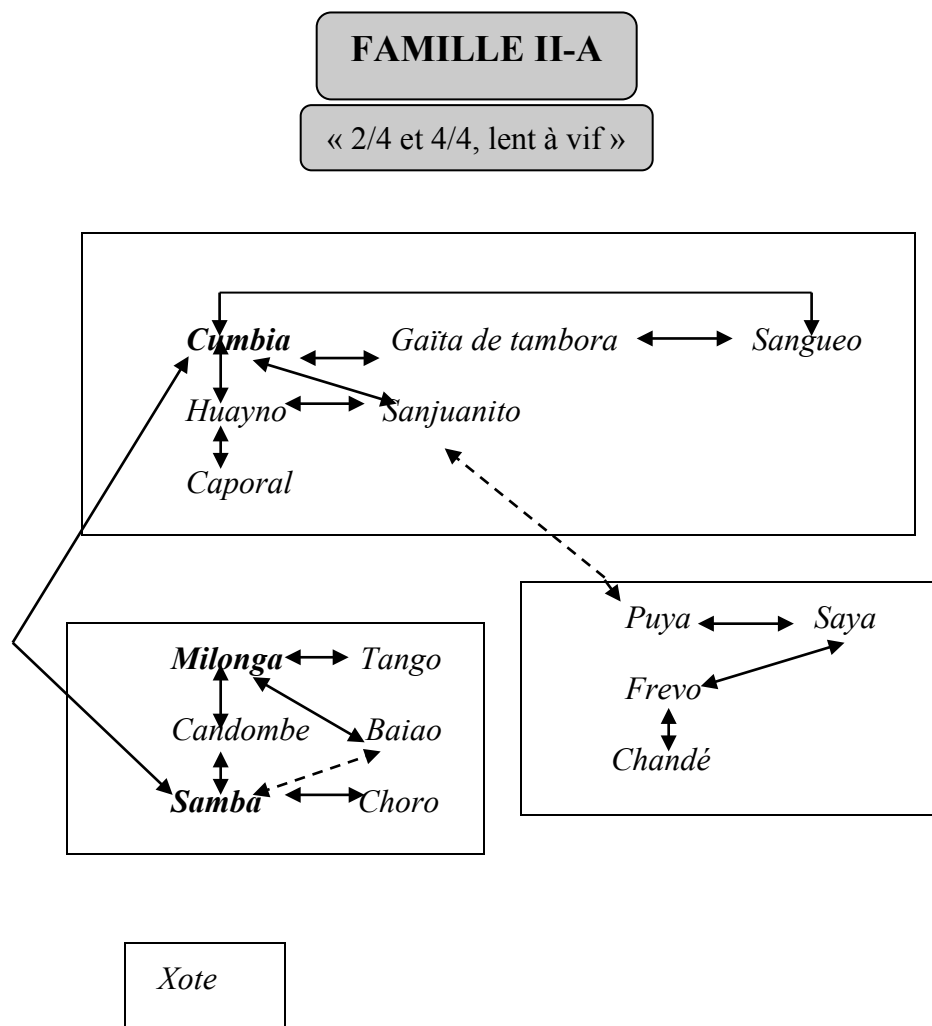


Tableau XVIII-a : typologie II [famille II-A]

En somme, nous avons quatre groupes. Des genres *pivots* peuvent être établis dans les deux premiers groupes : la *cumbia*, dans le premier carré ainsi que la *milonga* et le *samba* dans le deuxième.

La tendance générale de l'enquête nous permet de faire les lectures suivantes, à titre d'exemple : d'une part, la *cumbia* est assimilable au *huayno* et il y aurait une certaine parenté entre ces deux genres et le *sanjuanito*. D'autre part, la *cumbia*, la *gaïta de tambora* et le *sangueo* ont été considérés comme étant semblables, surtout les deux premiers (*cumbia* et *gaïta de tambora*). Par contre, les enquêtés n'ont pas identifié des

ressemblances immédiatement explicites (au moins à première écoute) existant dans l'ensemble *huayno* / *sanjuanito*. Cependant, nous les maintiendrons dans une même famille en raison des structures métrico-cycliques évidentes depuis notre perspective extérieur.

Notons également que le *huayno* (parent de la *cumbia*) peut être assimilé (voire transféré) au *caporal*. Néanmoins, le *caporal* ne garde pas de lien avec la *cumbia* (et moins encore avec la *gaïta de tambora* et le *sanguero*). La même lecture peut se faire avec les deux groupes suivants.

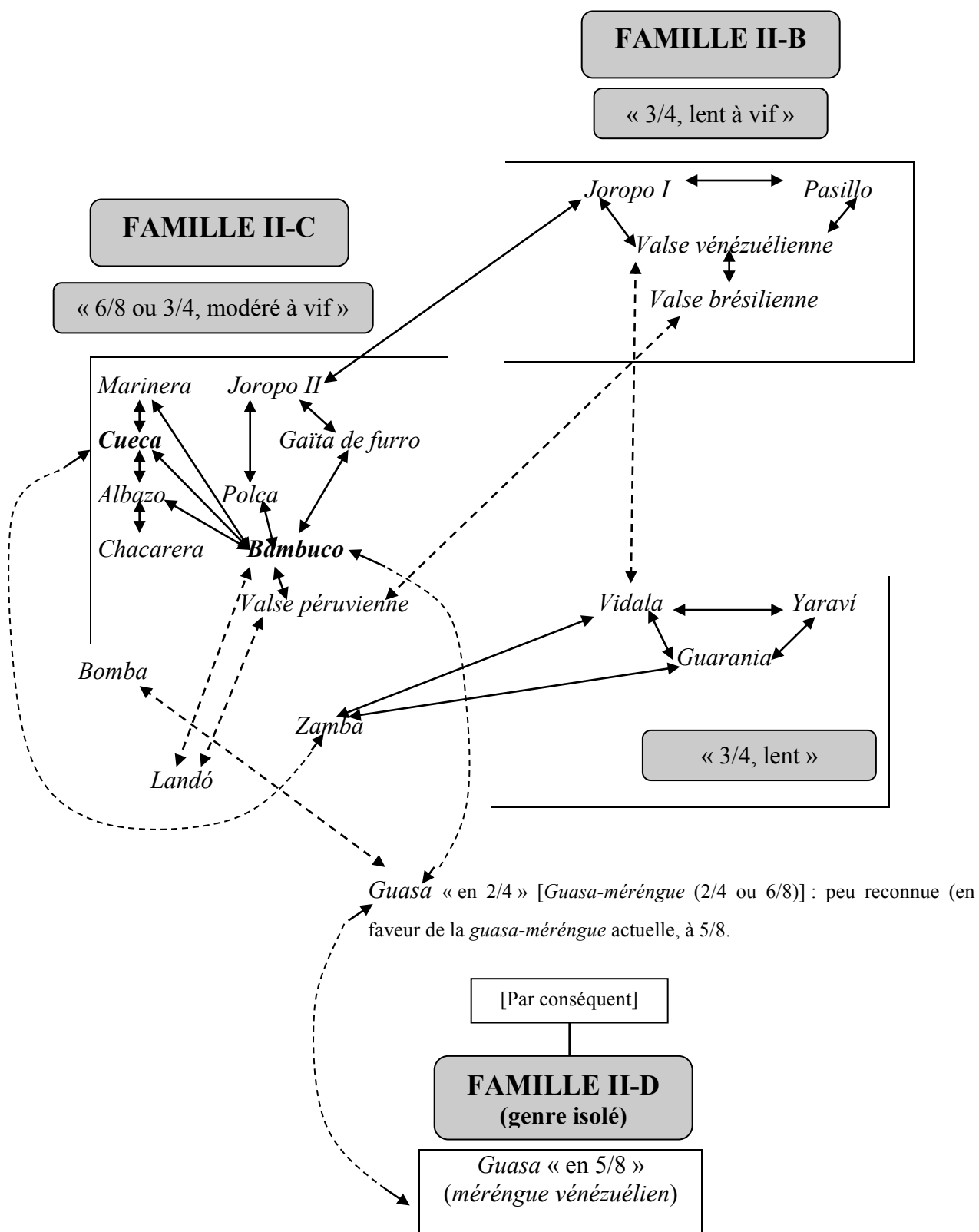
Le *xote*, genre brésilien dont les liens seraient associés à des structures rythmiques évoquant les Antilles (dont le *reggae*, par exemple), ainsi que le *baião*, n'ayant pas été non plus l'objet d'une comparaison saillante restent, pour l'instant, isolés. Ils demeurent pourtant dans la famille II-A en raison de leur métrique binaire (tels les autres genres de cette famille).

Deux sortes de *huayno* ont été distingués par les spécialistes en musiques des Andes : le *huayno* « péruvien », qui correspond à notre première modélisation, et le *huayno* « bolivien », selon les distinctions faites par les spécialistes en musiques des Andes. Dans la typologie II, nous les englobons comme étant un seul *huayno*, étant donné que la différence principale entre les deux a lieu au niveau d'une strate instrumentale (celle du *bombo*), mais dont les formules rythmiques sont légèrement différentes (♩♩♩ ♩♩♩ pour le *huayno péruvien* et ♩ ♩ ♩♩ ♩ pour le *huayno bolivien*, tandis que le reste des strates instrumentales demeurent les mêmes). La typologie III (chapitre IV) sera plus précise à ce sujet.

Dans cette famille II-A, les genres dont l'agogique a été reconnue et validée sont le *huayno* et le *samba* (le *choro* lorsqu'il est joué à un tempo rapide).

Voici, dans la page suivante, les autres familles :

Tableau XVIII-b : typologie II [familles II-B, II-C et II-D]



Le *yumbo*, quant à lui, ne figure pas comme étant un genre familier pour les informateurs (en conséquence, dorénavant nous ne l'incluons plus dans nos prochaines démarches typologiques).

Soulignons les liens transversaux inter-catégoriels. Par exemple, la *zamba*, placée dans la famille II-C aurait des ressemblances, selon les observations des participants, avec la *vidala* et la *guarania*, situés dans la famille II-B.

Comme genres pivots, nous notons la *cueca* et le *bambuco* (famille II-C).

Continuons avec la famille II-E :

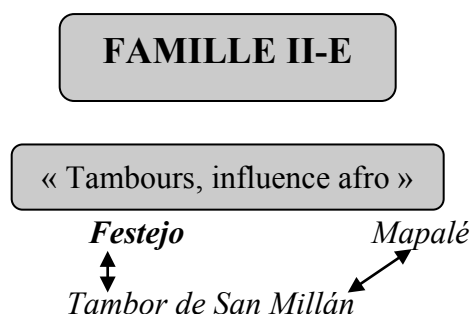


Tableau XVIII-c : typologie II
[famille II-E]

Rappelons que notre typologie I était constituée de quatre familles. Les éléments de la famille I-D se retrouvent maintenant dans ce que nous nommons famille **II-E**. La présence d'une nouvelle famille **II-D** (au genre unique, isolé) crée tout simplement un décalage dans l'ordre du classement.

Le *festejo* apparaît comme genre *pivot*.

Dans cette famille II-E, nous avons constaté que le *mapalé* possède un comportement métrique plutôt stricte et non agogique (possibilité déjà soulevée dans notre typologie I). Il forme désormais une catégorie à part, en dehors du *festejo* et du *tambor de San Millán* dont leurs comportements agogiques ont été validés. Ainsi, la famille I-D, à laquelle nous avons attribué un seul groupe, apparaît ici comme famille II-E, et se trouve sous-divisée en deux groupes : stricte (*mapalé*) et agogique (*tambor de San Millán* et *festejo*).

5. Conclusions de la typologie II

- Dans cette typologie II, *émique*, les genres se sont maintenus de façon générale à l'intérieur de la famille équivalente de la typologie I, *exogène* (dix-sept genres dans la famille II-A, sept genres dans la famille II-B, enlevant le *yumbo*).
- Les modifications se sont produites au niveau des ressemblances observées par les participants. De nouvelles corrélations y sont établies.
- Les familles II-B et II-C sont les plus complexes à classer, en raison des divers niveaux de corrélation quant à l'hybridité métrique de plusieurs genres qui les intègrent.
- Une nouvelle « famille » (un seul genre isolé) II-D a été dégagée en raison du fait que le *méringue vénézuélien* (ou *guasa*) a été rarement reconnu dans sa version ancienne (2/4 ou 6/8). Le discours des spécialistes privilégiait « la mesure de 5/8 » (« *compás de cinco por ocho* »). Ainsi, cette « famille » comporte donc un genre unique, non seulement dans cette deuxième typologie, mais aussi sur le plan géoculturel : c'est le seul genre musical métissé latino-américain qui, dans sa forme actuelle, est transcriptible dans ce chiffre de mesure.
- Nous rappelons qu'il y a donc un *huayno* péruvien et un *huayno* bolivien (ce dernier aussi appelé « *wayño* » ou « *wayñu* »).

Également, nous pouvons constater les connexions inter-catégorielles (liens entre genres appartenant aux familles II-B et II-C, notamment), connexions qui seront détaillées davantage lors des alternatives typologiques du chapitre IV.

Chapitre IV

Comparaisons, confrontations et solutions typologiques globales

L'objectif de ce chapitre est de confronter et mettre en relation toutes les données exogènes et endogènes que nous avons recueillies.

1. Comparaisons et confrontations typologiques

1.1 Typologies I et II : comparaison

Dans le tableau ci-dessous, la nouvelle typologie II est mise en relation avec la première typologie (exogène). Rappelons que la typologie I (familles I) propose un regroupement selon la « ressemblance de rythme, de *tempo* et de caractère », tandis que la typologie II (familles II) s'articule d'une façon plus transversale. La description apparaissant entre guillemets et placée à la suite de la dénomination de chaque « famille » représente le critère catégoriel attesté de manière générale par les musiciens ayant participé à l'enquête II (par exemple : **Famille II-A : « 2/4 et 4/4 lent à vif »**).

Tableau XIX :

Typologies I et II : tableau comparatif

Typologie I (exogène)	Modèles transcrits (simulations sonores) difficilement reconnus ou à modifier d'après l'enquête	Typologie II (endogène) [en gras, les <i>genres pivots</i>]
Famille I-A (M b C 2-4 tps) A₁ stricte-moderé [à vif] : <i>Cumbia, Gaïta de tambora, Sangueo, Sanjuanito, Xote.</i> A₂ stricte (croche pointée+double-croche) : <i>Baião, Candombe, Milonga, Tango.</i> A₃ stricte-vif : <i>Chandé, Frevo, Puya, Saya.</i> A₄ agogique I : <i>Choro, Samba.</i> A₅ agogique II : <i>Caporal, Huayno.</i>	Modèles « à modifier » (d'après les suggestions des certains musiciens) : <i>Candombe (A₂)</i> <i>Sanjuanito (A₁)</i> <i>Xote (A₁)</i>	Famille II-A : « 2/4 et 4/4 lent à vif » <i>Cumbia</i> → <i>Gaïta de tambora-Sangueo</i> <i>(Cumbia)</i> → <i>Huayno-Sanjuanito</i> <i>(Huayno)</i> → <i>Caporal</i> <i>Milonga-Tango</i> <i>(Milonga)-Candombe-Baião</i> <i>(Candombe)-Samba</i> <i>(Samba)-Choro</i> <i>Puya-Saya-Frevo-Chandé</i>
Famille I-B (M b C 3 tps) B₁ modéré-vif, contretemps : <i>Joropo I, Pasillo</i> B₂ lent-vif, contretemps : <i>Valses brésilienne et vénézuélienne</i> B₃ lent-moderé : <i>Guarania, Vidala, Yaraví</i> B₄ uni-pulsatif : <i>Yumbo</i>	Genre difficilement reconnu par les musiciens <i>Yumbo</i>	Famille II-B : « 6/8 ou 3/4 modéré-vif » <i>Cueca</i> → <i>Marinera-Albazo-Chacarera</i> <i>Joropo II</i> → <i>Polca</i> <i>Joropo II</i> → <i>Joropo I</i> <i>Bambuco</i> → <i>Polca-Valse péruvienne</i> <i>Bambuco</i> → <i>Marinera-Cueca-Albazo</i>

<p>Famille I-C (métriques hybrides/sesquialtères et composites) :</p> <p>C₁ hybride 1 : a) <i>Joropo II</i>, <i>Valse péruvienne</i>, <i>Zamba</i> (3/4-6/8), <i>landó</i> (6/4-12/8)</p> <p>b) <i>Bambuco</i>, <i>Cueca</i>, <i>Gaïta de furro</i>, <i>Marinera</i> (prédominance de 6/8)</p> <p>C₂ 6/8 agogique : <i>Albazo</i>, <i>Chacarera</i></p> <p>C₃ hybride 2 : <i>Bomba</i>, <i>Guasa</i>, <i>Polca</i></p>		<p><i>Bambuco</i> → <i>Gaïta de furro-Joropo II</i></p> <p>Famille II-C : « 3/4 lent-vif »</p> <p><i>Joropo I-Pasillo-Valse vénézuélienne-Valse brésilienne</i></p> <p>« 3/4, lent »</p> <p><i>Vidala-Yaraví-Guarania</i></p> <p>« Transitoires ou mobiles »</p> <p><i>Bomba-Zamba-Landó</i></p>
<p>Famille I-D (M t ag. C 4 tps)</p> <p>Groupe unique - vif : <i>Festejo</i>, <i>Mapalé</i>, <i>Tambor de San Millán</i></p>	<p><i>Tambor de San Millán</i> : souvent identifié avec le nom généralisé du type de répertoire : « musique de tambours [de la côte nord vénézuélienne] ».</p>	<p>Famille II-E : « Tambours, influences afro »</p> <p>Stricte : <i>Mapalé</i></p> <p>Agogique : <i>Festejo</i>, <i>Tambor de San Millán</i></p>
<p>Groupe agogique (synthèse)</p>		<p><i>Huayno, samba-choro</i> : famille II-A</p> <p><i>Chacarera, albazo</i> : famille II-B</p> <p><i>Festejo, Tambor de San Millán</i> : famille II-E</p>

[tableau XIX : suite]

Dans la plupart des cas, les genres se maintiennent à l'intérieur des familles équivalentes selon les deux regards (typologies I et II). La modification se produit au niveau du type de relation de ressemblance établie, déduite ou reconnue par les musiciens. Ce qui est important de souligner, selon nous, est que le discours *émique* conduisant à la typologie II permet d'établir des relations transversales *plus directes* entre les genres musicaux, faisant ressortir principalement la récurrence de traits rythmiques plus évidents auditivement, induisant l'établissement de « *classes d'équivalence* » – même si ces genres musicaux se manifestent par la propriété de *transférabilité instrumentale*. Nous rappelons également le critère de *tempo* qui joue un rôle important dans l'« air de famille ». Soulignons que par rapport à la typologie I, la typologie II maintient une certaine proximité « parentale » entre les genres, mais les agence autrement.

La description suivante, par famille, est basée sur les observations de notre tableau comparatif et de la typologie II exposée à la fin du chapitre III :

1.1.1 Famille II-A :

Bien que le *huayno* et le *caporal* possèdent une métrique agogique, leur écoute a fait en sorte qu'ils soient regroupés à proximité de la *cumbia* et du *sanjuanito*, deux genres ayant une métrique stricte. Dans la famille I-A, ces deux genres, le *huayno* et le *caporal*, sont éloignés par rapport à la *cumbia* et au *sanjuanito* en raison de ce critère métrique.

Dans le même sens, le groupe ayant la *milonga* comme « genre pivot » inclut le *samba* et le *choro*, alors que dans la typologie I nous les avons situés dans un groupe à la métrique agogique.

1.1.2 Familles II-B et II-C :

Ces deux familles, telles que leurs équivalentes, les familles I-C et I-B¹, sont toujours les plus complexes à classer. Les genres qui y sont associés ainsi que leurs relations inter-typologiques (directes et transversales) sont plus nombreux. Le discours *émique* exclut le *yumbo*, intègre la *guasa* en 5/8 dans la **famille II-D** (la *guasa* traditionnelle ne s'y trouvant pas intégrée) et ajoute un groupe de genres « *transitoires* » ou « *mobiles* » (*bomba*, *zamba* et *landó*).

1.1.3 Famille II-D :

Pour l'instant, elle est constituée d'un seul genre, la *guasa* ou *mérénque* vénézuélien « en 5/8 ». Tel que nous l'avons expliqué dans le chapitre II lors des modélisations des structures polyrythmiques (pages 177 et 178), cette caractéristique unique situe celle-ci comme une sorte de rythme « aksak », pour emprunter le vocabulaire issu des musiques

¹ Le renversement « I-C et I-B » (les métriques hybrides ou « sesquialtères », à la fois 3/4 et 6/8) découle de l'importance considérable donnée à cette catégorie selon les tendances du discours endogène.

turques (où « aksak » signifie « boiteux »). Cependant, étant donné qu'il s'agit d'une structure rythmique qui n'a pas été, à l'origine, conçue pour être exécuté de la sorte, et que sa configuration traditionnelle est celle considérée dans notre typologie I (mesure de 2/4 ou sa variante en 6/8), le descriptif de « aksak » (voire « *pseudo-aksak* ») est provisoire et hypothétique. Pour faire une proposition typologique alternative, nous allons tenir compte des deux types de *guasa* ou *méréngue* vénézuélien.

1.1.4 Famille II-E :

L'ensemble *festejo-mapalé-tambor de San Millán* n'a pas présenté de modification majeure, sauf la précision agogique-strictes mentionnée auparavant.

1.1.5 Groupe agogique : deux niveaux hiérarchiques de comparaison

Voici un phénomène que nous trouvons fort intéressant dans notre étude, concernant les groupes agogiques : les participants observent une ressemblance entre certains genres au niveau de certains traits rythmiques, indifféremment du type de métrique stricte ou agogique, ce qui est explicité dans la typologie II. Ceci nous conduit à penser que, *a priori*, le comportement stricte ou agogique ne constituerait pas forcément un critère classificatoire indispensable. Cependant, lorsqu'il s'agit de comparer les genres de la catégorie agogique (*huayno*, *caporal*, *chacarera* ou *festejo*, par exemple) dans leur version agogique (réelle) et stricte (fausse), les réactions immédiates et plus confiantes correspondraient plutôt à un mécanisme dans lequel le comportement agogique serait prioritaire. Dans plusieurs cas, lorsque la présence du comportement « agogique » était validée dans nos simulations sonores, le discours explicite ou implicite des participants laissait comprendre que les genres en question allaient finalement faire partie « d'un groupe à part ». Autrement dit, la comparaison globale des genres d'une famille ne semblait pas tenir compte du critère agogique (niveau hiérarchique bas) mais la comparaison spécifique démontrait que cet aspect agogique était déterminant (niveau hiérarchique élevé).

1.1.6 Polysémies

Rappelons également que le seul cas de polysémie existant dans notre corpus d'étude et celui des genres *samba* (brésilien) et *zamba* (argentine). Nous ne nous attardons pas ici, car les différences entre les deux sont connues du point de vue tant historique que géoculturel. De la même façon, la certaine homonymie existant entre certains mots, tels *puya* et *saya*, est indépendante de leurs différences ou ressemblances rythmiques. C'est-à-dire que ces dénominations ne renvoient pas forcément à des structures rythmiques *équivalentes*, même si elles appartiennent à une même famille et si leurs dénominations sont semblables.

1.2 Antinomies, ambiguïtés : synthèse des confrontations

Dans la nature des configurations rythmiques et de leurs comparaisons, nous observons un signe constant d'*ambiguïté* sur plusieurs dimensions : multiplicité de traits à la fois semblables et différents, présence de cycles et de métriques à la fois ternaires et binaires (ou entre les deux, dans le cas des comportements agogiques). Sur le plan des perceptions et des reconstitutions, nous remarquons la revendication de la singularité identitaire culturelle d'un *pattern* rythmique donné *versus* l'acceptation de ressemblances interculturelles des traits et des gestes rythmiques. Dans le même sens, notons la conscience des racines ethniques pan-culturelles plus ou moins communes *versus* la revendication identitaire des codes musicaux propres à chaque zone géoculturelle. Par ailleurs, sur le plan historico-musicologique, nous soulignons la reconnaissance de la double (voire triple) nature évolutive des univers musicaux résultant du brassage culturel (à la fois ouest-africain et ibérique, indigène et ouest-africain, ibérique et indigène).

Allons plus concrètement dans le cadre de nos enquêtes. Nous avons dit auparavant que nulle contradiction majeure n'a été détectée au niveau des discours des participants. Nous avons souligné cependant une marge de doute plus large au moment de faire des associations à partir des formules monorythmiques isolées (que nous nommons

« monorythmies exogènes »)¹. Le parcours entre cette monorythmie exogène, en passant par l'identification et la comparaison des genres (au moyen des simulations sonores) et la reproduction des modèles onomatopéïques (monorythmie endogène), a permis d'observer chez les musiciens certaines remises en question ainsi que des re-confirmations, des doutes, des auto-évaluations sur leur propre façon de concevoir et de reproduire les modèles.

Afin d'envisager une ou plusieurs solutions typologiques, nous tiendrons compte des aspects discursifs généraux des participants : ce qu'ils disent, ce qu'ils font, ce qu'ils disent sur ce qu'ils font et comment ce qu'ils disent et ce qu'ils font influence sur ce que nous soutenons ainsi que les modifications pertinentes à faire. Par conséquent, nous considérerons également nos propres perspectives dont les bases ont été établies dans le chapitre II. D'autre part, nous reviendrons aux différents niveaux de modèles : transcrits, déduits et reproduits, ainsi que toutes les dérivations pertinentes dans les alternatives typologiques que nous allons étudier.

Nous ne prétendons donc pas arriver à une solution unique et définitive. Inévitablement, nos alternatives typologiques refléteront d'une certaine manière cette souplesse formelle. La typologie II (issue de l'enquête II) nous permet d'envisager un modèle typologique révélant une certaine modularité, à la différence de la typologie I dont les critères étaient, par nécessité, plus rigides. Ainsi, nous avons étudié la possibilité d'ajuster les résultats en tentant d'unifier ou concilier les contradictions observées entre les deux typologies.

Les conclusions suivantes guident l'élaboration de la typologie III (laquelle constituera une « synthèse *exogène-endogène* ») et proposent également d'autres alternatives typologiques :

- La typologie II possède une valeur endogène qui est fondamentale dans notre étude. Elle implique un jugement et une appréciation de nature intrinsèque reflétant un processus d'identification ayant une composante identitaire et de signification culturelle.

¹ Voir tableau XIV, chapitre III).

- La typologie II valide en grande partie notre typologie I exogène. Nous tiendrons compte des modifications et ajustements pertinents.
- À l'inverse, toujours valorisant la perspective endogène, nous soutiendrons nos propres pistes ou prises de position au niveau analytique structural, reliées à notre typologie I, observations qui peuvent souvent ne pas être perçues par les participants, alors que nous allons les considérer comme étant des éléments aussi importants.

2. Vers la réduction classificatoire : de la *typologie III* à la *cartographie rythmologique*

Les divergences et convergences catégorielles de notre expérience nous amènent à proposer plusieurs démarches typologiques qui constituent à la fois des alternatives, des étapes et des perspectives de classement, le tout aboutissant à un degré majeur de simplification possible de toutes les données. Des deux premières démarches, dérivent les démarches suivantes, alors que nous cherchons toujours la façon de dégager les modèles généraux de base mentionnés dans nos hypothèses. Les voici :

- a) TROISIÈME TYPOLOGIE DE SYNTHÈSE *EXOGENE-ENDOGENE* : suivant notre raisonnement, nous devons tout d'abord élaborer un nouveau *tableau* fusionnant les résultats des dimensions exogènes/endogènes des deux premières classifications.
- b) FICHES INFORMATIVES DES PROTOTYPES MONORYTHMIQUES : série de tableaux ou fiches donnant un maximum d'informations sur chacun des prototypes rythmiques plus ou moins identificatoires et partagés par divers genres.
- c) MODÉLISATION PROTOTYPIQUE GLOBALE : extraction, *mise en série*, numérisation des durées et regroupement/synthèse des *prototypes monorythmiques* issus de la fiche informative.

- d) CARTOGRAPHIE RYTHMOLOGIQUE : procédé graphique mettant en évidence les « ressemblances de famille », élaboré sur la base de toutes les données.
- e) FICHE INFORMATIVE des genres musicaux : la liste des genres sera détaillée avec les nouvelles données.

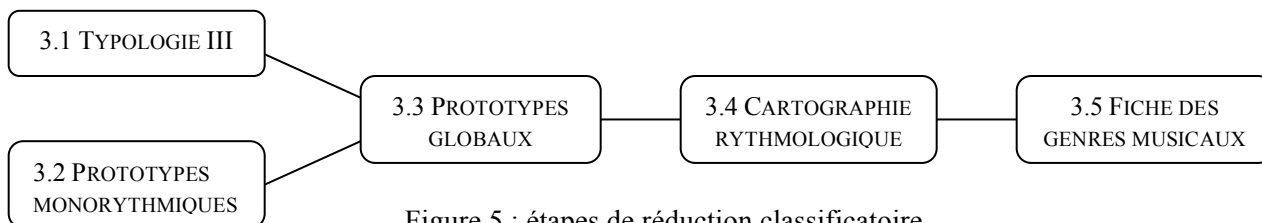


Figure 5 : étapes de réduction classificatoire

Notre démarche n'est pas axée sur une perspective « réductrice » (nous reviendrons à ce sujet dans notre conclusion), étant donné la variété des faits rythmiques; mais nous sommes persuadé que cette modalité facilite et simplifie d'une certaine manière les typologies précédentes.

2.1 Composantes paramétriques (micro-paramètres) du rythme

Nous concentrant sur plusieurs composantes ou dimensions appartenant à un même paramètre – le rythme – nous élaborons ce que l'on peut appeler une *micro-paramétrisation* (chaque composante étant en soi une sorte de « micro-paramètre du paramètre »). Si dans une structure musicale nous analysons couramment les paramètres mélodique, harmonique, timbrale et rythmique, dans le paramètre rythmique nous traitons ainsi ce que nous pouvons voir comme étant des composantes paramétriques (ou micro-paramètres) lui appartenant en propre : la métrique, le cycle, le comportement métrique (stricte ou agogique), le *tempo*, ainsi que les prototypes rythmiques en tant que tels et les dénominations des genres (il s'agit en fait des indices ou critères identificatoires de ressemblance dont nous avons parlé dans le chapitre III, point 3.3).

Afin de re-classer ou regrouper ces composantes paramétriques du rythme, nous proposons un ordre hiérarchique : la composante ayant la plus haute hiérarchie

identificatoire est celle qui permet d'englober le plus grand nombre de genres, d'éléments ou de dénominations. Dans un niveau, ne disons pas « bas » ou « inférieur », mais plutôt « spécifique », est situé le micro-paramètre rassemblant un nombre minimal ou réduit de dénominations. Ce *découpage* fait en sorte que, une fois les quatre paramètres supérieurs déterminés de façon explicite ou implicite, le récepteur/reconstituteur du code rythmique construit son modèle rythmique « prototypique », référence mentale qui l'incite directement à nommer le(s) genre(s) en question, c'est-à-dire à les spécifier.

Cela implique une *mise en série* des composantes comme suit : métrique, cycle, comportement métrique et *tempo*, ce qui conduit au modèle mental et à la dénomination.

Bien que, du point de vue à la fois endogène et exogène, la *métrique* soit le micro-paramètre de plus haut niveau hiérarchique, l'ordre des autres peut éventuellement varier selon le type et le nombre de genres choisis pour une étude comparative. Par exemple, le *cycle*, quant à lui (ce qu'ils verbalisent comme la « mesure »), semble avoir une hiérarchie mobile, tel que référé précédemment. Cependant, nous nous permettons de le maintenir en deuxième niveau hiérarchique (après la *métrique*), étant donné le nombre de dénominations (genres) pouvant y être associé. Dans un autre cadre, le cycle pourrait être en troisième niveau.

Nous basons cette hiérarchie sur les indices et critères identificatoires (point 3.3 du chapitre III) et sur les observations d'ordre exogène (typologie I) et endogène (typologie II). Soulignons que l'ordre hiérarchique des composantes, tel que nous le proposons, correspond à l'étude de notre choix de genres musicaux et au contexte spécifique de nos enquêtes.

Voici le schéma proposé :

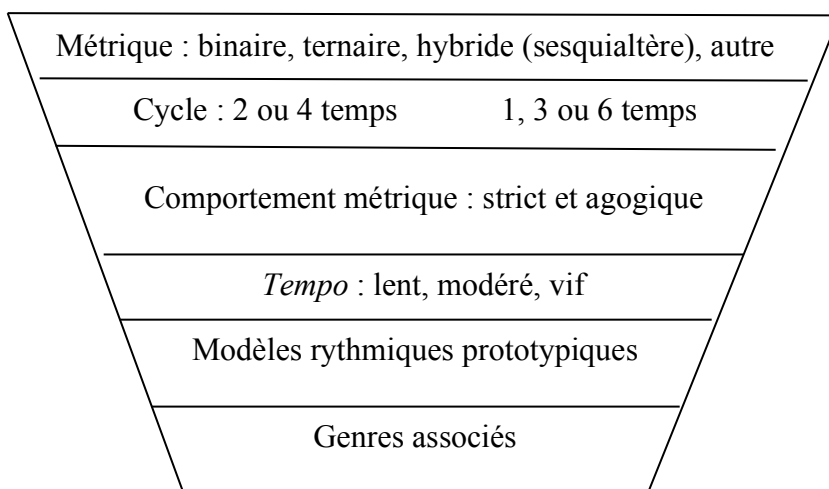


Figure 6 : composantes paramétriques du rythme : niveaux hiérarchiques

Ce schéma nous sert de référence pour l'élaboration de la troisième typologie.

2.2 TYPOLOGIE III DE SYNTHÈSE *EXOGENE-ENDOGENE* : *GENRES MOBILES ET FAMILLES INTER-GÉNÉRIQUES*

Il s'agit ici d'une typologie de synthèse qui confronte le regard de l'analyste et des musiciens. D'après les résultats de nos enquêtes, la typologie des genres peut s'étendre, arrivant à un nombre supérieur aux cinq familles de la typologie II, mettant en jeu la notion de *genre mobile*.

Nous appelons *genres mobiles* ceux dont la ressemblance fait en sorte qu'ils puissent appartenir à la fois à des familles, groupes ou classes différentes en raison de la *mobilité hiérarchique* de certains traits rythmiques et/ou composantes paramétriques. Nous pouvons désigner ce principe comme *mobilité générique*. En conséquence, dans notre nouveau tableau, nous désignons comme *familles inter-génériques* celles qui regroupent des genres ayant été classés dans d'autres familles mais qui partagent d'autres critères de classement.

Rappel des nomenclatures

M = métrique; b = binaire; t = ternaire; ag. = agogique; tps = temps (pulsation).

La dénomination du *cycle*, selon la quantité de pulsations, est spécifiée en tant qu'*uni-pulsatif*, *bi-pulsatif*, *tri-pulsatif*, *tetra-pulsatif* ou *hexa-pulsatif*.

Abréviations : noms ayant six lettres ou plus, et noms composés :

Albazo = <i>Alb.</i>	Joropo = <i>Jor.I; Jor.II</i>
Bambuco = <i>Bamb.</i>	Mapalé = <i>Map.</i>
Candombe = <i>Cand.</i>	Marinera = <i>Mar.</i>
Caporal = <i>Cap.</i>	Milonga = <i>Mil.</i>
Chacarera = <i>Chac.</i>	Pasillo = <i>Pas.</i>
Chandé = <i>Chdé.</i>	Sanguéo = <i>Sang.</i>
Cumbia = <i>Cumb.</i>	Sanjuanito = <i>Sanj.</i>
Festejo = <i>Fest.</i>	Tambor de San Millan = <i>Tmb.S.M.</i>
Gaïta de furro = <i>Gta.frr.</i>	Valses brésilienne-péruvienne-vénézuélienne = <i>V.brés;</i>
Gaïta de tambora = <i>Gta.tmb.</i>	<i>V.pér.; V.ven.</i>
Guarania = <i>Guar.</i>	Vidala = <i>Vid.</i>
Huayno péruvien = <i>Hno.Pér.</i>	Yaraví = <i>Yar.</i>
Huayno bolivien = <i>Hno.Bol.</i>	

TYPLOGIE III : SYNTHÈSE EXOGÈNE-ENDOGÈNE [tableau XX]

NOM DE FAMILLE [MÉTRIQUE; CYCLE]	NOMENCLATURE	MESURES POSSIBLES	GENRES (NOMBRE DE GENRES) [CLASSÉS SELON LE CYCLE, LE TEMPO ET LE COMPORTEMENT MÉTRIQUE]						TOTAL [ENSEMBLE DE 42 GENRES]		
Famille III-A <i>BINAIRE; 2, 4 TEMPS</i>	M b C 2, 4 tps	2/4; 4/4; 2/2; 4/8	<i>Baião, Candombe, Caporal, Chandé, Choro, Cumbia, Huayno-péruvien, Huayno-bolivien, Frevo, Gaïta de tambora, Milonga, Puya, Samba, Sanjuanito, Sangueo, Saya, Tango, Xote</i>								18/42 = 42.58%
			CYCLE	Bi-pulsatif (13) <i>Baião, Cap., Choro, Gta.tmb., Hno.pér., Mil., Sang., Sanj., Samba, Saya, Puya, Tango, Xote</i>					Tetra-pulsatif (6) <i>Cumb., Cand., Chdé., Frevo, Hno.bol., Tango</i>		
				TEMPO	Lent-modéré	Modéré	Lent-vif		Mod-vif	Vif	
			<i>Huayno (bol. et péruv.) Tango, Xote</i>		<i>Caporal, Cumbia, Gta.tmb., Sangueo, Sanjuanito</i>	<i>Choro, Milonga</i>		<i>Baião, Cand., Samba</i>	<i>Chdé., Frevo, Puya, Saya</i>		
			COMPORTEMENT MÉTRIQUE	Strict (11) [14] <i>Baião, Cand., Chdé., Cumb., Frevo, Mil., Puya, Sanj., Sang., Tango, Xote, [Choro, Hno.bol., Gta.tmb.]</i>					Agogique (8) <i>Cap., Choro, Gta.tmb., Hno.pér., Hno.bol., Samba, Saya</i>		
Famille III-B : <i>BINAIRE; 3 TEMPS (lent-modéré)</i> ou <i>TERNAIRE; 1 TEMPS (vif)</i>	M b C 3 tps	3/4; 3/8	<i>Guarania, Joropo I, Pasillo, Valse brésilienne, Valse vénézuélienne, Vidala, Yaravi</i>								7/42 = 16.66%
			MÉTRIQUE/CYCLE	Ternaire/uni-pulsatif (4) <i>Joropo I, V.brés., V.venez.</i>					Binaire/tri-pulsatif (7) <i>Guarania, Pasillo, V.brésilienne, V.vénézuélienne, Vidala, Yaravi</i>		
				TEMPO	Lent	Lent-modéré	Modéré-vif		Lent-vif	Vif	
			<i>Vidala</i>		<i>Guarania, Yaravi</i>	<i>Pasillo</i>		<i>V.vénéz., V.brés.</i>	<i>Joropo I</i>		
			COMPORTEMENT MÉTRIQUE	Strict					Agogique		
				Tous					Aucun		

Famille III-C : <i>HYBRIDE/SESQUIALTÈRE</i>	M t C 2, 4 tps M b C 3, 6 tps	3/4-6/8; 3/8-6/16; 6/4-12/8	<i>Albazo, Bambuco, Bomba, Chacarera, Cueca, Gaïta de furro, Guasa I (en 6/8 ou 2/4), Joropo II, Landó, Marinera, Polca, Valse péruvienne, Zamba.</i>				13/42 = 30.95%	
			CYCLE	Bi-pulsatif (6/8) Tri-pulsatif (3/4)		Prédominance Bi-pulsative (6/8)	Tetra-pulsatif(12/8) Hexa-pulsatif(6/4)	
				Tous (incluant le <i>landó</i> , proche parfois de la <i>valse pér.</i>)			Tous (sauf le <i>landó</i> et la <i>zamba</i>)	
			TEMPO	Lent	Lent-moderé	Modéré	Modéré-vif	Vif
				<i>Zamba</i>	<i>Landó</i>	<i>Albazo, Chacarera, Cueca, Marinera, Polca</i>	<i>Bamb., Bomba, Gta.frr., Guasa I, Jor.II, V.péruv.</i>	<i>Joropo II</i>
COMPORTEMENT MÉTRIQUE	Strict			Agogique				
	<i>Bamb., Bomba, Cueca, Gta.frr., Guasa I, Jor.II, Landó, Mar., Polca, V.péruv., Zamba</i>			<i>Albazo, Chacarera</i>				

Famille III-D : <i>TERNAIRE; 4(2) TEMPS</i>	M t C 4(2) tps	4/4 (triolet); 12/8	<i>Festejo, Mapalé, [Saya] (voir famille III-A), Tambor de San Millán</i>				4/42 = 9.52%
			CYCLE	Tetra-pulsatif		Bi-pulsatif	
				<i>Festejo, Mapalé, Saya, Tmb.S.M</i>		<i>Saya</i>	
			TEMPO	Modéré-vif		Vif	
				<i>Festejo</i>		<i>Mapalé, Saya, Tmb.S.M.</i>	
COMPORTEMENT MÉTRIQUE	Strict		Agogique				
	<i>Mapalé</i>		<i>Festejo, Saya, Tmb.S.M.</i>				

Famille III-E : <i>GENRES AGOGIQUES</i> <i>(famille inter-générique)</i>	M b ag C 2 tps M b/t ag C 4 tps M t ag C 2 tps	2/4; 2/2 4/4; 12/8 6/8	<i>Albazo, Caporal, Chacarera, Choro, Gaïta de tmb., Festejo, Huayno, Samba, Saya, Tmb.Sn.Millán</i>				10/42 = 23.80%
			MÉTRIQUE- CYCLE	Binaire / Bi-pulsatif <i>Choro, Huaynos, Gta.tmb, Samba, [Saya].</i>	Bin.-tern. / Tetra-pulsatif <i>Festejo, Saya, Tmb.S.M.</i>		Tern. / Bi-pulsatif <i>Albazo, Chacarera.</i>

Famille III-F : <i>TERN Aire+BINAire (T+B);</i> <i>2 TEMPS NON-ISOCHRONES</i> <i>(N-IS.);</i> « <i>PSEUDO-AKSAK</i> »	M t + b C 2 tps n-is. 5 u.o.m / cycle (cinq unités opérationnelles minimales par cycle) ¹	5/8, 5/16	<i>Guasa</i> ou <i>mérénque vénézuélien en 5/8</i>		1/42 = 2.38%
			MÉTRIQUE- CYCLE	Métrique composite, cycle à deux temps <i>non-isochrones</i> (bi-pulsatif non-isochrone).	
			TEMPO	De modéré à vif.	
			COMPORTEMENT MÉTRIQUE	Normalement strict, parfois l'exécution peut établir une certaine agogique au niveau de la dernière unité minimale.	

¹ Cette particularité métrique de ce deuxième style du *mérénque* vénézuélien, fondée sur cinq unités opérationnelles minimales (cinq croches si 5/8 ou cinq double-croches si 5/16), n'est pas en lien avec la distribution en quintolets que nous avons proposée pour résoudre la transcription des comportements agogiques.

La typologie III définit un ensemble de six familles (de III-A à III-F). Les quatre premières familles (III-A à III-D) correspondent, de façon générale, aux quatre premières de la typologie I, avec les modifications requises par les musiciens. Dans la typologie II, les genres à métrique hybride avaient été regroupés dans une deuxième famille (II-B), suivant la majorité des réponses et des réactions des participants.

Quant à l'ordre maintenu dans cette typologie III, il n'est pas hiérarchisé. L'ordre peut changer selon l'étude, selon le choix du corpus ou selon les données statistiques et les relations endogène/exogène. Cependant, nous considérons deux choix d'organisation qui nous semblent valables et qui aident à clarifier la synthèse :

- a) Soit les classer en ordre décroissant quantitatif sur le total des genres étudiés :
42.58% 30.95% 23.80% 16.66% 9.52% 2.38%.
- b) Soit procéder de la simplicité à la complexité dans les relations *métrique-cycle* et puis *inter-génériques* (indépendamment de l'aspect statistique) :

M b 2-4tps
M b 3tps (ou M t 1 tp)
M hybride (deux à la fois)
M t C 4(2)tps
Agogiques (inter-génériques)
« Pseudo-aksak »

Nous avons opté pour cette dernière, laissant la nature complexe et hybride en troisième lieu, le regroupement des agogiques en cinquième et la famille à genre unique en dernier lieu.

Dans la typologie II, la *guasa* ou *mérénque* « en 5/8 » avait été classée dans la famille II-D afin de garder une certaine proximité avec la famille II-C, où aurait été placée sa « version » originelle, traditionnelle, soit la *guasa* « en 6/8 ou 2/4 » (absente dans la typologie II). Ici, dans la typologie III, nous reprenons cette dernière (*guasa* ou *mérénque I*) dans la famille des hybrides et sa version actuelle (5/8) dans la famille III-F, étant donnée sa singularité métrico-cyclique.

Notons que les dix genres de la famille III-E (inter-générique) des genres agogiques sont issus de l'ensemble des familles III-A (*caporal, choro, gaïta de tambora, huaynos et samba*) III-C (*albazo, chacarera*) et III-D (*festejo, saya, tambor de San Millán*). Par conséquent, 23.80% des 42 genres de notre corpus correspondent au type *agogique* systématique, tandis que 76.20% possèdent une métrique de type *strict*.

Cette typologie permet les avantages suivants : souplesse inter-catégorielle, relativisation, possibilité de classement par la considération de traits secondaires ou moins hiérarchisés. Elle reste ouverte dans le sens où nous pouvons encore dégager d'autres regroupements *inter-génériques*, par exemple, une famille considérant tous les genres ayant un comportement métrique strict. Nous pourrions « ouvrir » également une nouvelle famille dont les genres seraient classés selon les *tempi*.

2.3 PROTOTYPES MONORYTHMIQUES : FICHES INFORMATIVES

La « théorie des prototypes » proposée par Eleanor Rosch, qui repose en partie sur les « ressemblances de famille » wittgensteiniennes¹, décrit les « prototypes » comme étant les membres d'une catégorie qui reflètent le plus la structure « redondante » au sein de la catégorie dans sa totalité². C'est-à-dire que plus un membre d'une catégorie est classé comme prototypique de cette catégorie, « plus d'attributs il a en commun avec d'autres membres de la [même] catégorie et moins d'attributs il a en commun avec des membres de catégories contrastantes. [notre trad.].³ » Nous appliquons cette notion à ce stade de notre démarche en nous concentrant sur les formules monorythmiques.

À partir des *modèles phonétisés* ainsi que des discours des musiciens interrogés lors de notre enquête endogène (enquête II), nous avons dégagé un ensemble de PROTOTYPES MONORYTHMIQUES parmi les plus récurrents (dans toutes les familles), définis ainsi au

¹ Rosch, Eleanor : « Principles of Categorization », dans Rosch, E. (dir.) : *Cognition and Categorization*, L. Erlbaum Associates, 1978, p. 36.

² Cf. Rosch, E. : *Op. Cit.*, p. 37.

³ Rosch, Eleanor : *ibid* : « ...the more prototypical of a category a member is rated, the more attributes it has in common with other members of the category and the fewer attributes in common with members of the contrasting categories. »

nombre de vingt quatre¹. Chacun de ces prototypes rythmiques – étant partagé à la fois par divers genres aux statuts hiérarchiques identificatoires plus ou moins différents – est décrit dans des fiches compilant un maximum d'informations. L'assignation d'un groupe de genres à chaque prototype monorythmique fonctionne à la manière des *formules isolées* de notre enquête II, sauf qu'ici nous partons des modèles réduits d'après les onomatopées.

Par ailleurs, la structure de ces fiches informatives des prototypes monorythmiques établies et présentées plus bas, s'est inspirée partiellement des exemples de tableaux sémiotiques fournis par Louis Hébert dans deux de ces articles en ligne sur la sémiotique linguistique².

2.3.1 Référence à la nomenclature du système métrique de la poésie gréco-latine

Afin de nommer chaque prototype monorythmique (au moins provisoirement, pour les effets de cette étude), nous attribuons à chacun une appellation provenant des systèmes de *pieds métriques* de la poésie gréco-latine³.

Le *pied* est décrit comme correspondant à chacune des unités de mesure qui composent le vers⁴. Henri Bornecque explique que le *pied* est « un groupe déterminé de syllabes brèves ou longues »⁵, et selon Louis Nougaret, le *pied* « comprend un frappé et un levé. C'est une mesure à deux temps. » [nous interprétons : deux temps non isochrones]⁶. Chaque *pied* est constitué de deux *demi-pieds*⁷ ou plus. Le *demi-pied* (ou syllabe) long équivaut à deux brefs. Également, chaque *pied* peut comporter de trois à six « unités de

¹ Cette quantité pourrait éventuellement s'élargir si nous puissions dans des traits encore plus spécifiques.

² Hébert, Louis (2011) : « Petite sémiotique du rythme. Éléments de rythmologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/semiotique-du-rythme.asp> et « L'analyse par classement » [ibid.], <http://www.signosemio.com/analyse-par-classement.asp>

³ Ce procédé a déjà été employé, dans le cadre des musiques latino-américaines, par Vega (1941, 1952), Wilkes et Guerrero (1946) ainsi que par Rolando Pérez Fernandez (1987).

⁴ Cf. Nougaret, Louis : *Traité de Métrique latine classique*, Paris, 1956, p. 11, §30.

⁵ Bornecque, Henri : *Précis de prosodie et métrique grecque et latine*, E. de Boccard, Paris, 1933, p. 74, §131.

⁶ Nougaret, Louis : *ibid.*

⁷ Bornecque, Henri : *ibid.*

durée » (ce que nous interprétons ici comme l'*unité* ou la *valeur opérationnelle minimale*), générant des vers aux *pieds métriques* allant de deux à cinq syllabes.

La notation de la durée des syllabes (ou *demi-pieds*) correspond au tiret « _ » pour la syllabe longue et la liaison « _ » pour la syllabe brève. Quant aux dénominations, les vers sont nommés, selon « le pied qui les caractérise (...), « *trochaïques, iambiques, dactyliques, anapestiques, bachiaques, ioniques, choriambiques* », entre autres. Au moyen de la compilation des données fournies particulièrement par Bornecque¹, Nougaret² et Pérez Fernandez³, nous présentons ci-dessous, à titre de référence, les équivalences entre la nomenclature de la métrique gréco-latine et la notation musicale occidentale. Parmi la classification des métriques gréco-latines, nous n'utilisons que quelques dénominations, celles qui sont adaptées à nos prototypes.

Le tableau suivant (tableau XXI) expose la nomenclature, la dénomination ainsi que les correspondances en notation musicale occidentale des pieds métriques.

Tableau XXI : système des pieds métriques de la poésie gréco-latine

Deux demi-pieds	Trois demi-pieds	Quatre demi-pieds	Cinq demi-pieds
Dibraque _ _ =	Tribraque _ _ _ =	Tétrabraque (ou procéleusmatique) _ _ _ _ =	Dochmius (docmio) _ _ _ _ _ =
Spondée _ _ =	Anapeste _ _ _ =		Hypo-dochmius _ _ _ _ _ =
Iambe _ _ =	Amphibraque _ _ _ =	Péon 1 ^e _ _ _ _ =	
Trochée _ _ =	Bachée _ _ _ =	Péon 2 ^e _ _ _ _ =	
	Dactyle _ _ _ =	Péon 3 ^e _ _ _ _ =	
	Amphimacre (ou crétique) _ _ _ =	Péon 4 ^e _ _ _ _ =	
	Antibachée _ _ _ =	Ionique majeur _ _ _ _ =	
	Molosse _ _ _ =	Ionique mineur _ _ _ _ =	
		Ditrochée _ _ _ _ =	
		Diiambe _ _ _ _ =	
		Dispondée _ _ _ _ =	

¹ Bornecque, Henri : *Op. Cit.*, p. 74-78.

² Nougaret, Louis : *Op. Cit.*, p. 11-13.

³ Pérez Fernandez, R. A. : *Op. cit.*, p. 47-127 (notamment p. 51, 63, 71, 91, 106, 112).

Également, nous suggérons nous-même d'autres noms ou descriptifs, tels « *habanera* » ou « *sicilienne* ».












2.3.2 Contenu des fiches monorythmiques : schéma suivi

Chacune des vingt fiches contient le schéma suivant :

FIGURES RYTHMIQUES : formule écrite selon la notation musicale conventionnelle.

PROPORTION (PROP.) : pourcentage de chaque *valeur* rythmique à l'intérieur du *cycle* rythmique (100%), tel que dégagé dans notre chapitre II.

MODÈLE ONOMATOPÉIQUE (ONOMAT.) : moyenne des modèles phonétisés, avec les oppositions principales de timbre.

VALEUR RELATIVE (VAL. REL.) : nous prenons la figure de  comme unité opérationnelle minimale, associée au chiffre 1. Par conséquent, les valeurs suivantes, en ordre croissant, sont aussi associées à des chiffres. Ainsi,  = 1;  = 2;  = 3;  = 4;  = 6;  = 8. La séquence de ces unités est *isochrone*¹. Par exemple, 3 + 1 + 2 + 2 =    . Nous allons simplifier l'écriture en enlevant le signe + (3 1 2 2).

TEMPS : la pulsation admise culturellement. Les franges foncées (pourpres) et pâles (vertes) indiquent, respectivement, les temps « forts » et « faibles » du cycle (notions pouvant être maîtrisées par les musiciens, y compris ceux issus des traditions orales).

UNITÉS MINIMALES (UNIT. MIN.) : séquence implicite des unités minimales.

GENRES : dénominations des genres contenant le prototype monorythmique.

FAMILLE : nom de famille attribué selon la typologie III. La lettre correspondante sera placée entre crochets. Par exemple, pour la « famille III-B », nous marquons « [B] ».

¹ Pour une lecture des unités minimales, il suffit, par exemple, de marquer (taper) leur séquence isochrone avec les doigts et découper avec la voix le prototype en lui assignant la durée correspondante au chiffre de la valeur relative. Ainsi on reproduit les mêmes valeurs des figures rythmiques écrites en notation musicale. Nous soulignons que *ce procédé serait notamment utile pour ceux qui ne connaissent pas la notation musicale* ou qui n'y sont pas habitués.

Tant pour les FIGURES RYTHMIQUES que pour la VALEUR RELATIVE, nous désignons par « /:3 » l'appartenance d'un élément à un *triolet* (dans le sens classique occidental).

Nous désignons par « /:5 » l'agencement du comportement agogique que nous avons résolu par le biais du *quintolet*.

Dans cette dernière catégorie, le point de la *figure rythmique* pointée sera représenté par un tiret « - » suivant le chiffre de la *valeur relative*. Par exemple :

$$\text{♪. } /:5 = 2 - /:5)$$





Les prototypes monorythmiques seront classés ainsi :

- a) Comportement métrique *strict* (76.20% de notre corpus), découpant les prototypes selon le *cycle* : deux et quatre temps, trois temps, ainsi que les métriques hybrides.
- b) Comportement métrique *agogique* (23.80%) : deux et quatre temps.
- c) Genre « pseudo-aksak » (mesure de 5/8).




[Fiches informatives : tableau XXII, série « prototypes 1 à 24 »]

COMPOTEMENT MÉTRIQUE *STRICT* DEUX ET QUATRE TEMPS






Prototype 1 « *habanera* » 3 1 2 2

FIGURES									
PROP.	37.5%				12.5%	25%		25%	
ONOMAT.	<i>tn (tch)</i>				<i>ta</i>	<i>tn</i>		<i>tn</i>	
VAL. REL.	3				1	2		2	
TEMPS	Temps 1					Temps 2			
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8	
GENRES	<i>Milonga, tango, puya, saya, [baião]</i>								
FAMILLE	Binaire bi-pulsative [A]								






Prototype 2 « *dochmius* » ou « *hypo-dochmius* » condensé, ou « *habanera 2* » ou « tresillo » 3 3 2

FIGURES								
PROP.	37.5%			37.5%			25%	
ONOMAT.	<i>tn</i>			<i>tn</i>			<i>tn (tch)</i>	
VAL. REL.	3			3			2	
TEMPS	Temps 1					Temps 2		
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8
GENRES	<i>Milonga, tango, [candombe]</i>							
FAMILLE	Binaire bi-pulsative [A]							







Prototype 3 « *amphibraque* + *dibraque* » 1 2 1 2 2

FIGURES								
PROP.	12.5%	25%	12.5%	25%	25%			
ONOMAT.	<i>ta</i> <i>tch</i>	<i>tn</i> <i>kn</i>	<i>ta</i> <i>ko</i>	<i>tn</i> <i>tch</i>	<i>tn</i> <i>kn</i>			
VAL. REL.	1	2	1	2	2			
TEMPS	Temps 1			Temps 2				
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8
GENRES	<i>Sanjuanito, gaïta de tambora, puya</i>							
FAMILLE	Binaire bi-pulsative [A]							

Prototype 4 $[2\ 2\ 2^{3/2}]\ 2\ 2$ (« trois + deux », « guasa I, bomba »)

FIGURES	 /:3	 /:3	 /:3					
PROP.								
ONOMAT.								
VAL. REL.	2/:3	2/:3	2/:3	2	2			
TEMPS	Temps 1				Temps 2			
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8
GENRES	Bomba, guasa I.							
FAMILLE	Binaire bi-pulsative [A]							

Prototype 5 « double *dactyle* » 2 11 2 11

FIGURES								
PROP.	25%	12.5%	12.5%	25%	12.5%	12.5%		
ONOMAT.	<i>tn</i> <i>tch</i>	<i>tô</i> <i>tn</i>	<i>tô</i> <i>tn</i>	<i>tn</i> <i>tch</i>	<i>tô</i> <i>tn</i>	<i>tô</i> <i>tn</i>		
VAL. REL.	2	1	1	2	1	1		
TEMPS	Temps 1		Temps 2					
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8
GENRES	<i>Cumbia, huayno</i>							
FAMILLE	Binaire bi-pulsative [A]							

Prototype 6 « double *tétrabraque* » (ou « *procéleusmatique* ») 11111111

FIGURES								
PROP.	12.5%	12.5%	12.5%	12.5%	12.5%	12.5%	12.5%	12.5%
ONOMAT.	<i>ta (tch)</i>	<i>ka</i>	<i>ta</i>	<i>ka</i>	<i>ta (tch)</i>	<i>ka</i>	<i>ta</i>	<i>ka</i>
VAL. REL.	1	1	1	1	1	1	1	1
TEMPS	Temps 1			Temps 2				
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8
GENRES	<i>Cumbia, huayno</i>							
FAMILLE	Binaire bi-pulsative [A]							

Prototype 10 « clave modifiée » 3 3 4 2 [1111] = 3 3 4 2 [4]







FIGURES								
PROP.	18.75%	18.75%	25%	12.5%	6.25	6.25	6.25	6.25
ONOMAT.	tn	tn	tn	tn	ta	ka	ta	ka
VAL. REL.	3	3	4	3	4 (équivalent : 2 2)			
TEMPS	Temps 1				Temps 2			
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8
GENRES	Candombe.							
FAMILLE	Binaire tetra-pulsative [A]							

Prototype 11 « double dactyle + hipo-dochmius »

$$2\ 1\ 1\ 2\ 1\ 1 + [2\ 1]\ [2\ 1]\ 2 = 2\ 1\ 1\ 2\ 1\ 1 + [3]\ [3]\ 2$$





FIGURES											
PROP.	12.50%	6.25	6.25	12.50%	6.25	6.25	6.25	6.25	12.50%	6.25	12.50
ONOMAT.	ta	ta	ta	ta	ta	ta	ta	ta	ta	tu	tn
VAL. REL.	2	1	1	2	1	1	2	1	2	1	2
TEMPS	Temps 1				Temps 2				Temps 3		Temps 4
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
GENRES	Cumbia.										
FAMILLE	Binaire tetra-pulsative [A]										

TROIS TEMPS ET HYBRIDES
Prototype 12 « triple dibraque » et « double tribraque » 6 x 2 [2 2 2 2 2 2] ou 2 x 3 [3 3]

FIGURES												
PROP.	16.66%	16.66%	16.66%	16.66%	16.66%	16.66%						
ONOMAT.	<i>ta</i> <i>tch</i> <i>tch</i>	<i>ka</i> <i>ka</i> <i>ka</i>	<i>tch</i> <i>ta</i> <i>tch</i>	<i>ka</i> <i>tch</i> <i>tch</i>	<i>ta</i> <i>ka</i> <i>tch</i>	<i>tch</i> <i>ta</i> <i>tch</i>						
VAL. REL.	2	2	2	2	2	2						
TEMPS	Temps 1			Temps 2		Temps 3						
	Temps 1				Temps 2							
UNIT. MIN.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
GENRES	<i>Gaïta de furro, joropo I, mapalé, pasillo, valse brésilienne, valse vénézuélienne.</i>											
FAMILLE	Binaire tri-pulsative; Ternaire uni-pulsative [B]											




Prototype 13 « *diambique* »

2 4 2 4

FIGURES				
PROP.	16.66%	33.33%	16.66%	33.33%
ONOMAT.	<i>ta</i>	<i>tn</i>	<i>ta</i>	<i>tn</i>
VAL. REL.	2	4	2	4
TEMPS	Temps 1			
UNIT. MIN.	1	2	3	4
GENRES	<i>Bambuco, joropo I, valse vénézuélienne, valse péruvienne, [caporal (ag.)].</i>			
FAMILLE	Binaire tri-pulsative; Ternaire uni-pulsative [B]			



Prototype 14 « *demi-sicilienne augmentée* »

6 2 4









FIGURES			
PROP.	50%	16.66%	33.33%
ONOMAT.	<i>tn</i>	<i>ta</i>	<i>tn</i>
VAL. REL.	6	2	4
TEMPS	Temps 1		Temps 2
UNIT. MIN.	1	2	3
GENRES	<i>Vidala, [zamba].</i>		
FAMILLE	Binaire tri-pulsative [B]		

Prototype 15 « *trochée* »





8 4

FIGURES		
PROP.	66.66%	33.33%
ONOMAT.	<i>tn</i>	<i>tn</i>
VAL. REL.	8	4
TEMPS	Temps 1	
UNIT. MIN.	1	2
GENRES	<i>Joropo, valse, vidala.</i>	
FAMILLE	Binaire tri-pulsative [B]	

Prototype 23 « double *tétrabraque II agogique* »

FIGURES								
PROP.	10%	10%	15%	15%	10%	10%	15%	15%
ONOMAT.								
VAL. REL.	1 :5	1 :5	1- :5	1- :5	1 :5	1 :5	1- :5	1- :5
TEMPS	Temps 1				Temps 2			
UNITÉS	1	2	3	4	5	6	7	8
MINIM.*	[1	:2	:3	:4	:5	:6	:7	:8 :9 :10]
GENRES	<i>Huayno.</i>							
FAMILLE	Agogique binaire bi-pulsative [A]							

Prototype 24 « double *iambe agogique* »

FIGURES	 /:5	 /:5	 /:5	 /:5				
PROP.	20%	30%	20%	30%				
ONOMAT.	<i>tn</i>	<i>tn</i>	<i>tch'n</i>	<i>tch'n</i>				
VAL. REL.	2 :5	2- :5	2 :5	2- :5				
TEMPS	Temps 1			Temps 2				
UNITÉS	1	2	3	4	5	6	7	8
MINIM.*	[1	:2	:3	:4	:5	:6	:7	:8 :9 :10]
GENRES	<i>Caporal.</i>							
FAMILLE	Agogique Binaire/ternaire bi-pulsative [A]							

Rappelons que, suivant la logique de *mobilité hiérarchique*, un trait ou prototype partagé par les soubassements polyrythmiques de plusieurs genres peut détenir un statut hiérarchique important comme trait caractéristique identificatoire dans un genre, mais un statut secondaire dans un autre. Le trait rythmique traverse les diverses configurations sans détenir le même statut hiérarchique.

2.4 MODÉLISATION PROTOTYPIQUE GLOBALE (SYNTHÈSE DES FICHES)

Nous aboutissons enfin à une phase nous renvoyant directement à l'hypothèse de départ, celle reliée au dégagement de modèles généraux englobant plusieurs genres. Nous avons tenté d'aller plus en profondeur quant aux différentes perspectives reliées au sujet rythmique et classificatoire, telles celles d'Aretz (1982) ou de Pérez Fernandez (1987), déjà mentionnées dans notre introduction¹. Sans prétendre adopter une solution purement réductrice – étant toujours conscient de l'hétérogénéité culturelle de l'Amérique du Sud – nous tentons de diriger notre démarche vers une certaine *simplification typologique*.

Les prototypes monorythmiques de nos fiches précédentes passent encore une fois par un processus de simplification et se regroupent par traits semblables. Ainsi, *un modèle prototypique global pourra regrouper de un à quatre prototypes monorythmiques représentant des variantes* entre eux-mêmes. Certains prototypes globaux sont tout simplement restés inchangés par rapport aux fiches prototypiques. Notre résultat se décline en treize prototypes/modèles globaux. À titre de repère ou fil conducteur, les noms des genres associés à ces modèles sont encore une fois réutilisés (comme dans les fiches informatives précédentes, relatives aux prototypes monorythmiques).

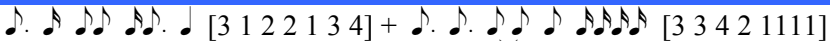
De plus, une couleur est associée à chacun des modèles globaux (à droite du graphique). Ceci nous sert de légende pour la lecture de la *cartographie rythmologique* que nous présentons après.

¹ Voir, dans notre introduction, la sous-section 2.2 *Contextes globaux*, dans la section 2. *État de la recherche : antécédents*.

[Tableaux XXIII, série « modèles prototypiques globaux 1 à 13 »]

MODÈLE GLOBAL 1 = 


Genres : *Baião, milonga, sanjuanito, puya, saya.*

MODÈLE GLOBAL 2 = 

Genres : *Chandé, frevo, candombe.*

MODÈLE GLOBAL 3 = 


Genres : *Choro (lent), cumbia.*

MODÈLE GLOBAL 4 = 

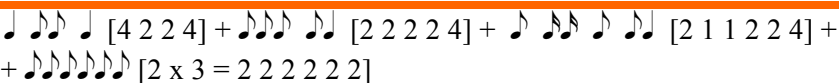
Genres : *Sanjuanito, xote*

MODÈLE GLOBAL 5 = 


Genres : *Joropo, pasillo, valse vénézuélienne-brésilienne, vidala.*

MODÈLE GLOBAL 6 = 

Genres : *Gaïta de furro, pasillo, [caporal], valse vénézuélienne.*

MODÈLE GLOBAL 7 = 

Genres : *[Albazo], bambuco, [chacarera], cueca, landó, marinera, zamba.*

MODÈLE GLOBAL 8 = 

(mod. global 6 + mod. global 5 = 4 2 2 4 | 2 4 2 4)

Genres : *Landó, festejo, tambor de San Millán.*

¹ L'unité (valeur rythmique et chiffre) soulignée indique une accentuation. Ceci permet de faire la différence avec la variante du modèle global 7.

MODÈLE GLOBAL 9 =  [2:3 2:3 2:3 2 2]

Genres : *Bomba, guasa I.*

MODÈLE GLOBAL 10 (AGOGIQUE I) [$\text{:}\overline{5}$] =  [1- 11 1- 1- 11 1-] +  [1- 11 1- 1- 11 1- 1-]


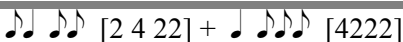

Genres : *Frevo, huayno, choro* (modéré-vif), *samba, saya*.

MODÈLE GLOBAL 11 (AGOGIQUE II) = 

Genres : *Albazo, chacarera.*

MODÈLE GLOBAL 12 (AGOGIQUE III) [$\text{:}\overline{5}$] =  [121121] +  [12122]

Genre : *Choro, gaïta de tambora, samba.*

MODÈLE GLOBAL 13 =  [5 x 2 = 2 2 2 2 2] +  [2 4 22] +  [4222]

Genre : *Guasa II.*

2.5 CARTOGRAPHIE RYTHMOLOGIQUE (Wittgenstein, Rosch, Molino)

Cette CARTOGRAPHIE RYTHMOLOGIQUE constitue un aboutissement important dans notre démarche car elle s'articule sur le concept de « ressemblances de famille » dans son sens le plus large possible. C'est en fait une *vue d'ensemble* de toutes les familles typologiques, mettant en relation les critères et les niveaux hiérarchiques étudiés dans les perspectives précédentes (typologie III, prototypes monorythmiques et modèles globaux). Concrètement, il s'agit donc d'une *mise en série* des traits et critères de ressemblance : les *prototypes monorythmiques*, les cycles, les *tempi* et le comportement métrique, indépendamment de leur hiérarchie interne, sont englobés au moyen de lignes associées à des couleurs différentes (voir légende).

La forme de cette cartographie est basée sur les énoncés de Wittgenstein selon une interprétation graphique proposée par Jean Molino¹. Afin de mieux comprendre notre cartographie, nous joignons une légende se référant aux aspects qui justifient les liens entre les genres et les familles des genres.

Légende :

La base pour la lecture de la cartographie rythmologique se trouve dans les données de la typologie III ainsi que dans la liste des modèles prototypiques globaux.

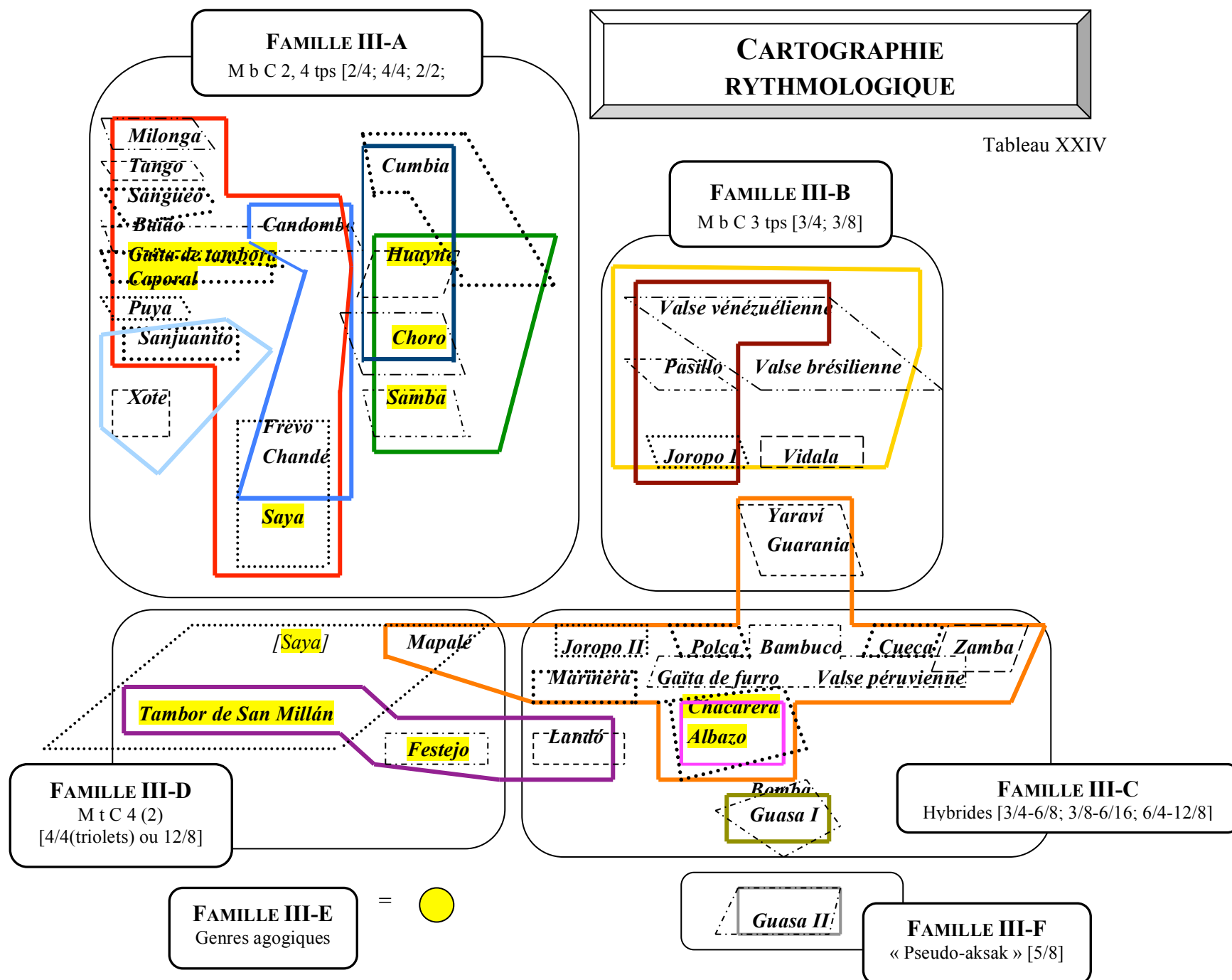
- Les lignes colorées indiquent les prototypes ou formules rythmiques (traits) partagées (voir les graphiques des treize *modèles prototypiques globaux*, section 2.4, pages 288-290).
- Les lignes pointillées indiquent les marges de *tempo* :

-----	lent
-----	lent-moderé
.....	modéré
-----	modéré-vif
.....	vif
-----	lent-vif.

¹ Molino, Jean : *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Actes Sud/INA, 2009, p. 238.

CARTOGRAPHIE RYTHMOLOGIQUE

Tableau XXIV



Placer les composantes de cette cartographie de façon diachronique (horizontale) aurait été extrêmement difficile au moment de favoriser les convergences et les agencements inter-génériques (inter-typologiques). Par convenance, nous adoptons une disposition plutôt cyclique, ce qui permet une meilleure vue synoptique.

Dans un premier niveau hiérarchique, concernant la métrique et le cycle rythmique, les genres sont placés dans leurs familles respectives. Visuellement, du point de vue de l'espace à l'intérieur de chaque famille, nous rapprochons les genres selon leurs ressemblances rythmiques (ce qui annule l'usage de l'ordre alphabétique des dénominations) et, dans la mesure des possibilités, selon les ressemblances de *tempo*.

À un autre niveau, les genres sont regroupés selon l'ensemble des prototypes appartenant aux *modèles globaux*. Certains genres, tels le *xote* (famille III-A) et le *landó* (famille III-C), se situent en dehors des regroupements propres à leurs familles. Ils possèdent, en principe, des structures hiérarchiques qui ne se trouvent pas dans les autres membres de la même famille, même s'ils sont reliés par l'aspect métrico-cyclique. Or, le *landó* est relié, au moyen du *modèle global 8*, à deux genres appartenant à la famille III-D (*festejo* et *tambor de San Millán*). Cet exemple de *mobilité inter-générique* s'applique également aux cas du *yaraví* et de la *guarania*, de la famille III-B, qui partagent le *modèle global 7* (ligne orange) avec l'ensemble situé en haut de la famille III-C. En fait, ce regroupement indiqué en orange, qui correspond au *modèle global 7*, inclut également le *mapalé* de la famille III-D. Ce groupe englobe donc le plus grand nombre de genres (treize au total, dont dix à l'intérieur de la famille C).

D'ailleurs, le certain degré de complexité classificatoire propre à cette famille III-C, celle des genres à métrique et cycle *hybrides*, se retrouve aussi dans le *modèle global 7*, qui regroupe à la fois le plus grand nombre de prototypes, au nombre de cinq. Nous aurions l'alternative de diviser ce *modèle 7* en deux modèles différents, afin de simplifier son contenu en réduisant le nombre de prototypes (par exemple, deux prototypes dans le modèle 7 et trois autres dans un nouveau modèle virtuellement dégagé, qui serait le modèle 8, décalant ainsi le reste de la liste). Cependant, cette option risque paradoxalement de complexifier la lecture de la cartographie, car cela rajouterait de nouvelles données et de

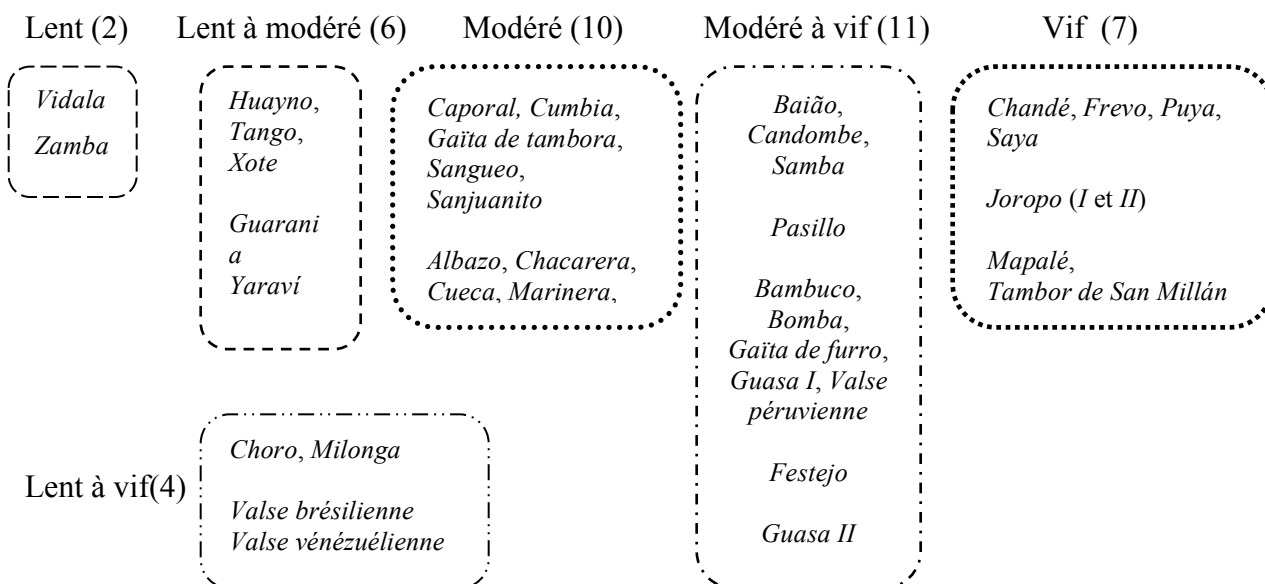
nouvelles lignes. Demeurant ouvert à cette possibilité, nous préférons toutefois laisser tel quel le *modèle 7* et l'illustration qui en est proposée dans la cartographie.

De façon générale, les groupes indiqués en couleurs englobent un minimum de deux genres (par exemple *bomba* et *guasa I*, ligne verte-olive) et un maximum de treize (ligne orange). Le *modèle global 1*, indiqué en rouge, est le deuxième au plus grand nombre de genres (onze) après le *modèle 7*, suivi du *modèle 5* à la ligne jaune foncé (cinq genres), des *modèles 3* et *10* aux lignes bleu foncé et vert foncé (quatre genres chacun), et ainsi de suite jusqu'au genre unique de la *guasa II* (*modèle 13*, ligne grise).

Le schéma de notre cartographie typologique, servant de base ou de repère, nous permet d'explorer d'autres critères de classement. Nous pouvons encore nous amuser, par exemple, à dégager une nouvelle famille prenant en compte le *tempo* correspondant à chaque genre et dans lequel ce dernier est traditionnellement exécuté. C'est-à-dire nous extrayons, à partir de la *cartographie*, les genres situés à l'intérieur des lignes pointillées.

Il en résulte les « familles » suivantes :

Figure 7 : classement (additionnel) selon le *tempo*



Encore, sur un total de quarante genres (fusionnant toujours les deux *loropos* et les *huaynos* bolivien et péruvien), nous notons que les catégories des *tempi* correspondent, en ordre décroissant, aux proportions suivantes :

Modéré à vif = 27.5%

Modéré = 25%

Vif = 17.5%

Lent à modéré = 15%

Lent à vif = 10%

Lent = 4.76%



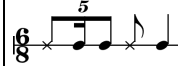



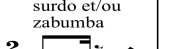



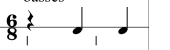
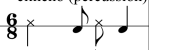
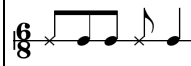
Enfin, notre proposition typologique condensée dans cette *cartographie* rythmologique des genres musicaux sud-américains (ainsi que les « solutions » précédentes) nous offre plusieurs avantages : en premier lieu, elle constitue une vue d'ensemble plus précise et synthétique des données et des critères d'identification et de ressemblances rythmiques considérés comme étant les plus importants à partir des deux perspectives exogène et endogène. En deuxième lieu, ce schéma est ouvert structuralement. Le principe de *mobilité hiérarchique* (ou hiérarchisation à géométrie variable) permet éventuellement de re-situer certains genres selon une re-contextualisation ou un élargissement du travail d'enquête, ainsi que d'observer les mobilités génériques possibles.

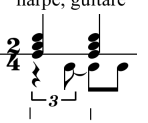
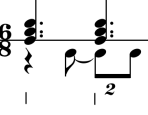
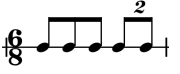

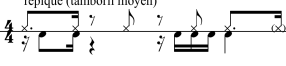


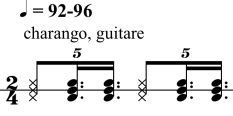

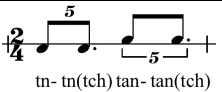
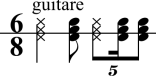

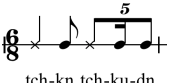
2.6 TABLEAU INFORMATIF DES GENRES MUSICAUX



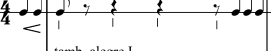
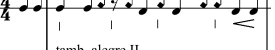
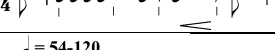


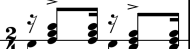
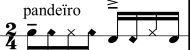



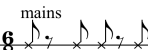
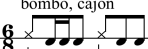

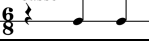
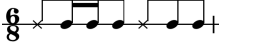
Nous finissons cette démarche typologique avec une réexposition, en ordre alphabétique, de la liste des genres musicaux de notre corpus d'étude, tel que nous l'avons fait dans le chapitre I (« Présentation du corpus »). Maintenant, l'objectif est de condenser, dans une seule grille, l'information spécifique de chacun des genres (au même titre que dans nos *fiches informatives* concernant les prototypes). Il s'agit donc d'une relecture à partir du nom de chacun des genres, cette fois-ci réordonnés par ordre alphabétique.


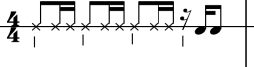
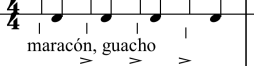


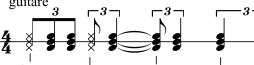




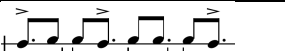

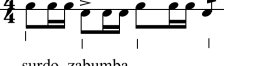
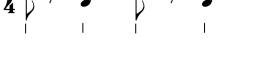

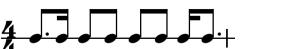
Page suivante : tableau descriptif des genres musicaux (tableau XXV)

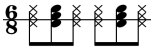
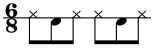

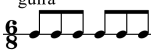
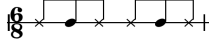

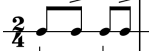
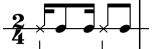
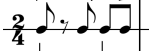


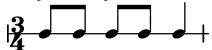
TABLEAU DESCRIPTIF DES GENRES MUSICAUX [tableau XXV]

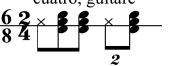
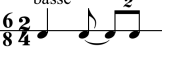

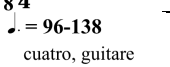
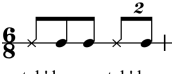


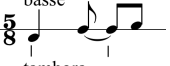

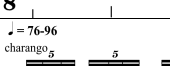


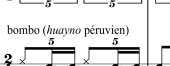
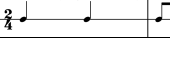

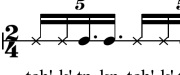
Genre (famille)	Famille (III -)	Descriptif	Nomenclature [mesures possibles]	Tempo	Compt. métrq.	Modèle polyrythmique	Modèle monorythmique
1. <i>Albazo</i>	C, E	Hybride agogique	M t C 2, 4tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré	Agogique	<p>♩ = 88-92 guitare</p>  <p>6/8</p> 	 <p>tch-ku-tn tch-kn</p>
2. <i>Baião</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Modéré-vif	Strict	<p>♩ = 84-112 cavaquinho</p>  <p>guitare</p>  <p>pandeiro</p>  <p>surdo et/ou zabumba</p>  <p>triangle</p> 	 <p>tn-tch-tn - tch</p>
3. <i>Bambuco</i>	C	Hybride	M t C 2, 4tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré-vif	Strict	<p>Bambuco ♩ = 72-126 ou ♩ = 108-184</p> <p>tiple, guitare</p>  <p>basses</p>  <p>clincho (percussion)</p> 	 <p>tch-ko-to-tch-kn</p>




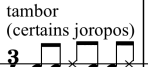

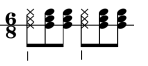
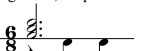


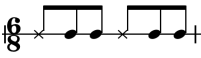




4. <i>Bomba</i>	C	Hybride	M t C 2, 4tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré-vif	Strict	<p>harpe, guitare</p>  <p>ou</p> 	 <p>ta-ka-ta tn-tn</p>
5. <i>Candombe</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Modéré-vif	Strict	<p>♩ = 92-100</p> <p>chico (tamboril agudo)</p>  <p>tn-k' t' kn t' k' tn-k' t' k' tn-k' tn-kn-t' ki</p> <p>repique (tamboril moyen)</p>  <p>tamboril grave (piano)</p> 	
6. <i>Caporal</i>	A, E	Binaire agogique; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2; aussi 6/8] Nous suggérons 2/4 pour faciliter la transcription agogique.	Modéré	Agogique	<p>♩ = 92-96</p> <p>charango, guitare</p>  <p>bombo et autres membranophones</p> 	 <p>tn- tn(tch) tan- tan(tch)</p>
7. <i>Chacarera</i>	C, E	Hybride agogique	M t C 2, 4tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré	Agogique	<p>♩ = 92-100</p> <p>guitare</p>  <p>bombo legüero</p> 	 <p>tch-kn tch-ku-dn</p>

8. <i>Chandé</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Vif	Strict	<p>♩ = 140-144 maracón et guacho</p>  <p>tambora</p>  <p>tamb. llamador</p>  <p>tamb. alegre I</p>  <p>tamb. alegre II</p> 	 <p>tn-tch-tch tn-tch-tn tch-tu-ku</p>
9. <i>Choro</i>	A, E	Binaire agogique; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Lent-vif	Agogique	<p>♩ = 54-120 cavaquinho</p>  <p>guitare</p>  <p>pandeiro</p>  <p>surdo</p> 	 <p>ta-ka-tch-ki tn-ka-tch-ka</p>
10. <i>Cueca</i>	C	Hybride	M t C 2, 4 tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré	Strict	<p>♩ = 78-92 guitare</p>  <p>maines</p>  <p>bombo, cajón</p>  <p>tambourin</p>  <p>basse</p> 	 <p>tch to-ko tn tch tn-kn</p>




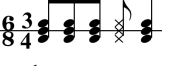

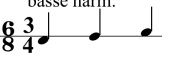

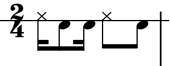
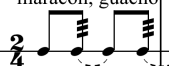



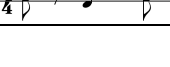
11. <i>Cumbia</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps	Modéré	Strict	<p>$\text{♩} = 84-96$</p> <p>guitare</p>  <p>tambor llamador</p>  <p>tambor alegre</p>  <p>maracón, guacho</p> 	 <p>tch-tch-tch tch-tch-tch tch-tch-tch ku-tn</p>
12. <i>Festejo</i>	D, E	Ternaire agogique; 4(2) temps	M b ag. C 2tps	Modéré-vif	Agogique	<p>$\text{♩} = 120-138$</p> <p>guitare</p>  <p>basses</p>  <p>cajón</p>  <p>cajita</p>  <p>cencerro</p> 	 <p>tn - ka - ta - tn ta - ka - ta - tn</p>
13. <i>Frevo</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Vif	Strict	<p>$\text{♩} = 132-150$</p> <p>guitare</p>  <p>pandeiro</p>  <p>surdo, zabumba</p> 	 <p>tn - ki tn-kn t'-kn trr</p> <p>ou</p>  <p>tn-ki tn-kn tn kn t' kn</p>



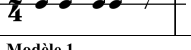
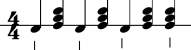
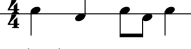


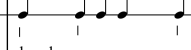

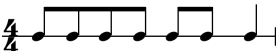
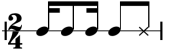
14. <i>Gaïta de furro</i>	C	Hybride	M t C 2, 4 tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré-vif	Strict	<p>♩. = 92-138</p> <p>cuatro</p>  <p>tambora</p>  <p>furruco</p>  <p>cencerro (cloche à vache), güira</p> 	 <p>tch' kn-tch' tch' kn-tch'</p>
15. <i>Gaïta de tambora</i>	A, E	Binaire agogique; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Modéré	Agogique	<p>cuatro</p>  <p>maracas</p>  <p>tamborita</p>  <p>tambora</p> 	 <p>tch' kn-kn tch' kn</p>
16. <i>Guaranía</i>	B	Binaire; 3 temps (ou Ternaire; 1 temps)	M b C 3 tps [3/4] (ou M t 1 tps [3/8])	Lent-modéré	Strict	<p>♩. = 72-84</p> <p>harpe, guitare</p> 	 <p>tn-tchn tn tchn-tn</p>


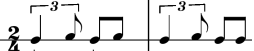
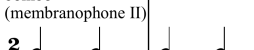

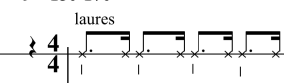

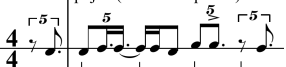
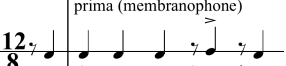




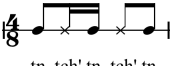


17. <i>Guasa I</i> (« à 2/4 » ou « 6/8 »)	C	Hybride	M t C 2, 4 tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré-vif	Strict	♩ = 96-138 cuatro, guitare  basse  tambora  maracas 	 tch' ku -rru tch' kn ou  tch' ku -rru tch' kn
18. <i>Guasa II</i> (« à 5/8 »)	F	« Pseudo-aksak »	Binaire non- isochrone (3 + 2) [5/8, 5/16]	Modéré-vif	Strict- agogique	♩ = 96-138 cuatro, guitare  basse  tambora  maracas 	 tch' ku -rru tch' kn
19. <i>Huayno</i>	A, E	Binaire agogique; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Lent-modéré	Agogique	♩ = 76-96 charango  guitare  bombo (<i>huayno</i> péruvien)  bombo (<i>huayno</i> bolivien) 	 tch' k' tn-kn tch' k' tn-kn

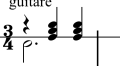
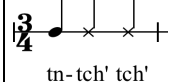
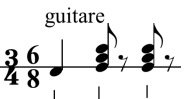
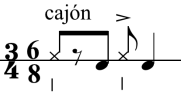
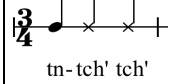
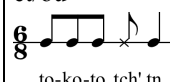

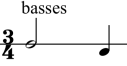

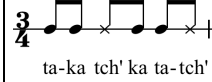
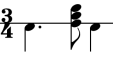
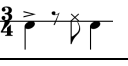
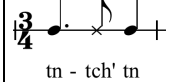
20. <i>Joropo I</i> (« à 3/4 »)	B	Binaire; 3 temps (ou Ternaire; 1 temps)	M b C 3 tps [3/4] (ou M t 1 tps [3/8])	Vif	Strict	<p>♩ = 69 - ♩. = 80</p> <p>cuatro</p>  <p>basses</p>  <p>maracas</p>  <p>tambor (certains joropos)</p> 	<p>$\frac{3}{4}$</p>  <p>ta-ka tch' ka ta-tch'</p>
21. <i>Joropo II</i> (« à 6/8 »)	C	Hybride	M t C 2, 4tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Vif	Strict	<p>♩. = 132-152</p> <p>cuatro</p>  <p>guitare, harpe</p>  <p>maracas</p>  <p>tambor (certains joropos)</p> 	<p>$\frac{6}{8}$</p>  <p>tch' ka-ta tch' ka-ta</p>
22. <i>Landó</i>	C	Hybride	M t C 2, 4tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Lent-moderé	Strict	<p>♩. = 66-92</p> <p>guitare</p>  <p>cajón</p>  <p>congas</p>  <p>cencerro</p>  <p>OU</p> <p>tn - tra tn-tn tra-tn tra-tn</p> <p>OU</p> <p>tn - tra tn-tn tra-tn tra-tn</p>	<p>tn - tra tn-tn tra-tn tra-tn</p> <p>OU</p> <p>tn - tra tn-tn tra-tn tra-tn</p>



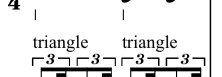

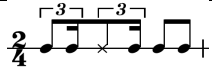

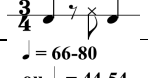
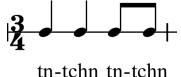


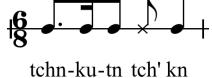
						<p>$\text{♩} = 100-138$</p> <p>guitare</p> <p>cajón</p> <p>congas</p> <p>cencerro</p>	
23. <i>Mapalé</i>	D	Ternaire agogique; 4(2) temps	M b ag. C 2tps	Vif	Strict	<p>$\text{♩} = 160-184$</p> <p>maracón et/ou guacho</p> <p>tambor llamador</p> <p>tambora</p> <p>tambor alegre</p>	<p>$\frac{6}{8}$</p> <p>tch' kn tch' kn</p>
24. <i>Marinera</i>	C	Hybride	M t C 2, 4tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré	Strict	<p>$\text{♩} = 78-92$</p> <p>guitare</p> <p>cajón</p>	<p>$\frac{6}{8}$</p> <p>tch to-ko tn tch tn-kn</p>
25. <i>Milonga</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps	Lent-vif	Strict	<p>$\text{♩} = 50-100$</p> <p>guitare (arpégiée)</p> <p>basse</p>	<p>$\frac{2}{4}$</p> <p>tn-to tn-tn</p> <p>ou</p> <p>$\frac{2}{4}$</p> <p>tn-tn - tn</p>

26. <i>Pasillo</i>	B	Binaire; 3 temps (ou Ternaire; 1 temps)	M b C 3 tps [3/4] (ou M t 1 tps [3/8])	Modéré-vif	Strict	<p>♩ = 56-67 (...72) tiple</p>  <p>basse harmonique (guitare)</p> 	<p>$\frac{3}{4}$</p>  <p>ta-ka tch' ka ta-tch'</p>
27. <i>Polca</i>	C	Hybride	M t C 2, 4 tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré	Strict	<p>♩ = 94-108 guitare</p>  <p>harpe</p>  <p>basse harm.</p> 	<p>$\frac{6}{8}$</p>  <p>ta-ka-ta ta-kn</p>
28. <i>Puya</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Vif	Strict	<p>♩ = 140-144 tambora</p>  <p>maracon, guacho</p> 	<p>$\frac{2}{4}$</p>  <p>tch' kn-ku tch' kn</p>
29. <i>Samba</i>	A, E	Binaire agogique; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Modéré-vif	Agogique	<p>♩ = 100-138 cavaquinho, guitare</p>  <p>pandeiro</p>  <p>surdo</p> 	

30. <i>Sanguero</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Modéré	Strict	<p>♩ = 96-108 laures (bois)</p>  <p>cumacos (membranophones)</p>  <p>cumaco II</p> 	
31. <i>Sanjuanito</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Modéré	Strict	<p>Modèle 1 guitare, [charango]</p>  <p>basse (ou bourdons de guitare)</p>  <p>bombo</p>  <p>Modèle 2 guitare, [charango]</p>  <p>basse (ou bourdons de guitare)</p>  <p>bombo</p> 	<p></p> <p>tn-tchn tn-tchn tn-tchn-tchn</p> <p>ou</p> <p></p> <p>to-tn-to tn-tch'</p>

32. <i>Saya</i>	A (D) E	Binaire agogique; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps [2/4, 4/4, 2/2, 4/8]	Vif	Agogique	<p>$\text{♩} = 160-170$ recorreco (idiophone)</p>  <p>tambora</p>  <p>bombo (membranophone II)</p> 	 <p>tn-tn tn-tn</p>
33. <i>Tambor de San Millán</i>	D, E	Ternaire agogique; 4(2) temps	M b ag. C 2tps	Vif	Agogique	<p>$\text{♩} = 150-170$ laures</p>  <p>maracas</p>  <p>pujao (membranophone)</p>  <p>prima (membranophone)</p>  <p>cruzao (membran.)</p> 	 <p>tn - tn - t' - tn t' - tn ta - tn tn "Com - pon - te ni - ña com - pon - te Com -"</p>
34. <i>Tango</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps	Lent-modéré	Strict	<p>$\text{♩} = 56-66$ guitare, piano, bandonéon (accomp.)</p>  <p><i>sfz</i> basse harmonique</p> 	 <p>tn-tch' tn-tch' tn ou  <p>tn-ta-ta tn-ta-ta tn-ta ou  <p>tn tn tn tn</p> </p></p>

35. <i>Valse brésilienne</i>	B	Binaire; 3 temps (ou Ternaire; 1 temps)	M b C 3 tps [3/4] (ou M t 1 tps [3/8])	Lent-vif	Strict	$\text{♩} = 69 - \text{♩} = 80$ guitare 	 tn-tch' tch'
36. <i>Valse péruvienne</i>	C	Hybride	M t C 2, 4tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Modéré-vif	Strict	$\text{♩} = 138-160$ guitare  cajón 	 tn-tch' tch' et/ou  to-ko-to tch' tn
37. <i>Valse vénézuélienne</i>	B	Binaire; 3 temps (ou Ternaire; 1 temps)	M b C 3 tps [3/4] (ou M t 1 tps [3/8])	Lent-vif	Strict	$\text{♩} = 69 - \text{♩} = 80$ cuatro  basses  maracas 	 ta-ka tch' ka ta-tch'
38. <i>Vidala</i>	B	Binaire; 3 temps (ou Ternaire; 1 temps)	M b C 3 tps [3/4] (ou M t 1 tps [3/8])	Lent	Strict	$\text{♩} = 60-84$ guitare  bombo 	 tn - tch' tn

39. <i>Xote</i>	A	Binaire; 2, 4 temps	M b C 2, 4 tps	Lent-moderé	Strict	<p>♩ = 60-70 guitare, viola caipira</p>  <p>accordéon</p>  <p>basse</p>  <p>triangle triangle</p> 	 <p>tn-ka-tch' ka tn-tn</p>
40. <i>Yaraví</i>	B	Binaire; 3 temps (ou Ternaire; 1 temps)	M b C 3 tps [3/4] (ou M t 1 tps [3/8])	Lent-moderé	Strict	<p>♩ = 52-60 guitare</p>  <p>bombo</p> 	 <p>tn-tchn tn-tchn</p>
41. <i>Zamba</i>	C	Hybride	M t C 2, 4 tps [6/8] M b C 3, 6 tps [3/4]	Lent	Strict	<p>♩ = 66-80 ou ♩ = 44-54 guitare</p>  <p>bombo</p> 	 <p>tchn-ku-tn tch' kn</p>

3. Conclusions du chapitre IV : synthèse des résultats

Après avoir comparé et confronté les typologies I et II, et après avoir observé leurs points de convergence et de divergence, nous avons dirigé notre démarche vers une « simplification » typologique. Cette simplification cherchait à déterminer les modèles les plus épurés possibles, nous permettant ainsi d'établir les prototypes monorythmiques. Nous sommes passé d'une typologie III de synthèse *exogène-endogène* à notre *cartographie typologique*, en passant par les *fiches informatives des prototypes monorythmiques*, leur simplification en *modèles prototypiques globaux* et, enfin, à titre complémentaire, le *tableau informatif des genres musicaux*.

Concernant la catégorie particulière des genres agogiques (23.80% de nos genres étudiés), notre proposition d'agencement de quatre valeurs opérationnelles minimales sur la base du quintolet offre ainsi une solution adéquate, étant donné que l'écriture conventionnelle ne rend pas compte des subtilités rythmiques agogiques existant lors des performances. Cette solution de transcription et de modélisation permet également de considérer cette catégorie, de ne pas généraliser la « version stricte » des formules impliquées (c'est-à-dire faire la distinction performancielle, par exemple, entre quatre double-croches strictes et quatre double-croches agogiques) et de respecter ainsi la *signification* que ce mode de jeu représente au niveau catégoriel et culturel. Bien que certains genres ayant une métrique *stricte* (*cumbia*, *sanguéo*, par exemple) puissent être, à « première vue », reliés par parenté rythmique à d'autres ayant une métrique *agogique* (la *cumbia* avec le *huayno* ou avec *sanjuanito*, ou le *samba* avec le *candombe*), l'expérience de l'enquête interactive nous a donné le moyen de déterminer l'importance du comportement spécifiquement *agogique* (des genres qui y appartiennent) comme élément identificateur important.

Nous avons mis en application la propriété de *mobilité hiérarchique* des traits rythmiques et dégagé le concept de catégories *inter-génériques*.

Nous pouvons maintenant proposer un modèle du mécanisme d'identification des genres musicaux et des renvois symboliques, mécanisme pouvant trouver son application, d'ailleurs, dans toute sorte de répertoire et contexte géoculturel :

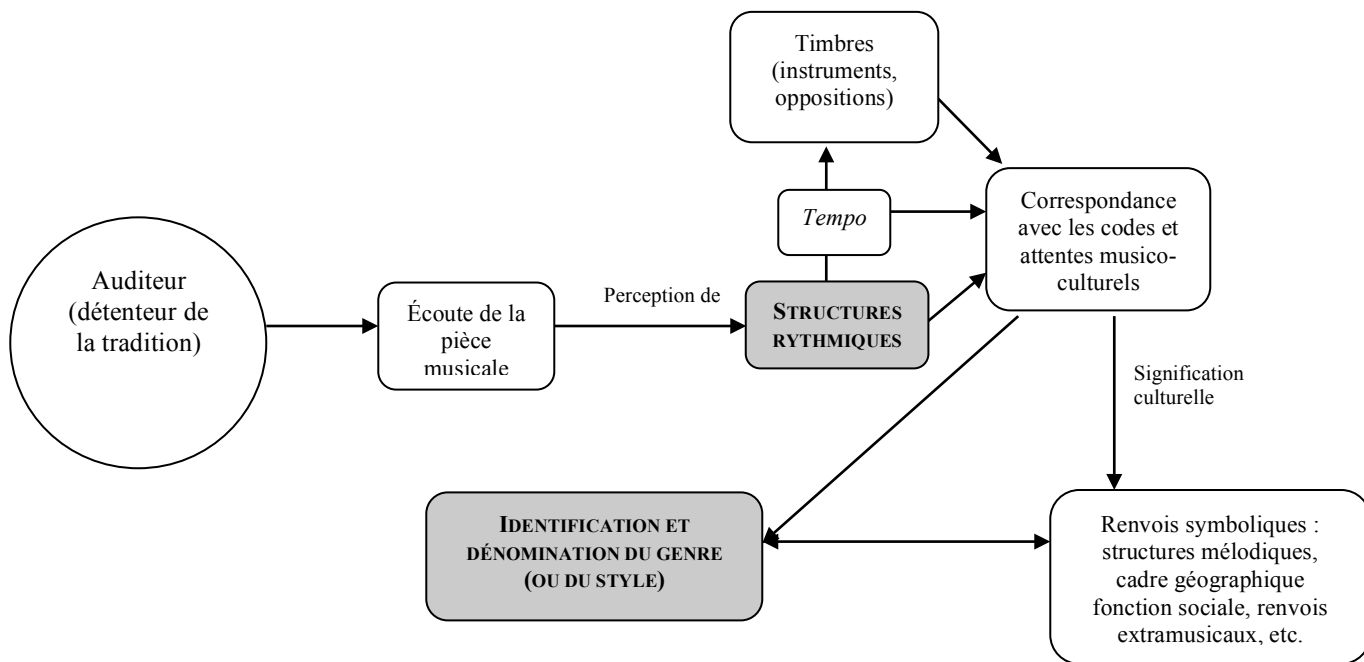


Figure 8 : mécanisme d'identification des genres (et styles) musicaux

Les alternatives typologiques que nous avons proposées nous permettent, enfin, d'avoir non seulement une vue d'ensemble de toute la démarche typologique, mais aussi plusieurs *perspectives* ou *angles de lecture*. Chacun de ces tableaux, graphiques et fiches informatives possède une géométrie variable dans la mesure où ils répondent aux exigences et aux limites posées spécifiquement par notre démarche.

Conclusions

Cette conclusion nous permet maintenant de corrélérer tous les éléments constitutifs de notre recherche. Revenons à notre problématique de départ ainsi qu'aux questionnements d'ordre épistémologique y étant liés, soient : les contraintes polysémiques, les principes d'articulation et de classement du phénomène rythmique, les principes qui définissent la typologie, la corrélation ou non avec celle des détenteurs des traditions ainsi que la place de la signification culturelle des genres étudiés. À ce stade de la réflexion, nous nous référons de nouveau aux cadres théoriques nous ayant servi de fil conducteur et aux résultats typologiques obtenus.

I

Résumé des chapitres

L'objet central de notre **chapitre I**, au contenu ethnographique, a été celui de définir de façon générale chacun des quarante et un genres choisis pour notre corpus de recherche, sur la base des sources principalement bibliographiques et électroniques. Ces définitions, rappelons-le, ne sont pas univoques. Nous y avons cependant inclus une série de définitions fournies également par des participants dans ce que nous avons défini comme *enquête I*. Ces participants étaient des détenteurs et connaisseurs d'au moins une partie des traditions étudiées et ont répondu par écrit à cette enquête préliminaire. Bien que le nombre d'informateurs n'ait pas été très élevé pour cette première enquête, nous avons pu obtenir néanmoins des définitions pour 80% des genres de notre corpus. Dans la mesure des possibilités, nous avons ensuite introduit les mêmes questions dans la seconde enquête (objet du chapitre II). Cet « échantillon » de définitions nous a permis de constater d'une part, qu'il n'y avait pas de contradictions notoires entre les définitions données par les trois différentes sources, et d'autre part, de confirmer l'importance du *rythme* – selon 88.88% des réponses – comme premier paramètre identificatoire d'une structure musicale en tant que *genre* (la validation apparaît dans le chapitre II).

Notre **chapitre II** a revêtu quant à lui une dimension purement analytique. Nous y avons présenté le résultat de nos transcriptions des configurations polyrythmiques (en dehors des paramètres mélodiques et harmoniques) correspondant à chacun des genres musicaux. Ces transcriptions ont été réalisées sur la base d'un processus d'écoute de diverses sources sonores et audiovisuelles. Les formules rythmiques internes les plus courantes de chaque structure ont été ici présentées de façon paradigmatique, indiquant également les strates instrumentales correspondantes. Il s'agit donc d'une série de *modèles déduits* à partir de notre perspective extérieure de chercheur. Nous avons procédé à une comparaison entre les genres musicaux selon des traits rythmiques qui nous semblaient saillants. Les critères que nous avons considérés pour établir les *ressemblances de famille* (ou de parenté) nous ont permis d'aboutir à une première typologie (typologie I, à dimension *exogène*). En fait, nous avons opéré au moyen de deux modalités de classement : une première a été établie par les relations entre *mètre* et *cycle*, ce qui nous a donné un regroupement très général. Cela nous a servi de base pour la seconde modalité de classement, celle comparant les catégories selon les ressemblances plus spécifiques de rythme, de comportement métrique, de tempo et de caractère. Le résultat de notre typologie I a proposé quatre familles (familles I-A, I-B, I-C et I-D), lesquelles ont été organisées dans un tableau aux rubriques présentées horizontalement et verticalement.

Notre **chapitre III** a représenté un axe important dans notre recherche car il s'agissait alors de valider la dimension *endogène* de notre classification. Un exercice d'enquête interactive semi-dirigée (*enquête II*), réalisée avec la collaboration d'une vingtaine de musiciens (aux profils similaires à ceux de l'enquête I) a été menée afin de *valider* les résultats de notre typologie I. Les participants, n'ayant pas été avertis à l'avance du contenu de notre corpus de recherche, ont été progressivement confrontés aux différentes étapes de l'enquête. Cette dernière a suivi quatre phases :

- a) Identification de diverses formules rythmiques isolées (appartenant à des polyrythmies en question).

- b) Identification de configurations polyrythmiques spécifiques à chacun des genres au moyen de simulations sonores (issues de nos propres transcriptions et modélisations).
- c) Comparaison et détermination de ressemblances générales ou spécifiques entre les configurations polyrythmiques des genres.
- d) Processus de *phonétisation* (monorythmique) permettant de dégager des *modèles onomatopéïques* : ceci correspondait à une explicitation condensée du modèle mental que l'informateur pouvait détenir de la polyrythmie des genres musicaux qui lui étaient connus.

Tout en sachant encore une fois qu'il ne s'agissait que d'un échantillon (bien que plus important que celui de l'enquête I), nous avons pu observer, de la part des participants, différentes réponses, réactions, remises en question, suggestions, contradictions et échanges d'informations, que nous avons pris en considération. Les résultats de notre observation ont été présentés sous forme statistique de pourcentages.

Ainsi l'analyse des diverses dimensions du discours des participants a conduit à l'élaboration d'une typologie II (endogène), indépendante de notre propre typologie I. Les représentations graphiques de ces deux typologies sont donc différentes, la deuxième introduisant les notions de *mobilité hiérarchique* et de *mobilité générique* (indiquées au moyen de flèches dans nos schémas). Nous avons aussi dégagé la notion de *genre pivot* pouvant avoir une incidence dans les démarches typologiques ultérieures. Dans cette nouvelle configuration typologique, nous avons pu dégager cinq familles (une famille supplémentaire s'est en effet ajoutée, faisant place à un genre unique, aux caractéristiques métriques spécifiques). Le procédé de validation culturelle que nous avons réalisé a mis en lumière la cohérence générale des constatations initiales de la recherche en regard des mécanismes d'identification des informateurs. Il a été question d'observer dans quelle mesure les critères catégoriels et les regroupements typologiques définis au départ grâce à notre analyse étaient reconnus, ainsi que de détecter les divergences qui nous ont conduit à réévaluer le corpus et à établir les typologies ultérieures.

Rappelons les différents plans de confrontation qui ont eu lieu dans notre recherche : tout d'abord, la transcription des polyrythmies cherchait à reproduire une trace écrite dont

l'efficacité relative allait être prouvée au moyen de l'identification et la comparaison des simulations sonores; ensuite, les mécanismes d'identification et de signification à partir des gestes performanciers spécifiques, condensés sous la forme du *modèle onomatopéique*, montraient des divergences avec ceux que nous avons établis pour nos deux premières modalités de classement : en conséquence, la polysémie traitée par les participants nous a permis d'élaborer différents agencements des catégories et d'établir les degrés de mobilité catégorielle, tout en synthétisant les résultats exogènes et endogènes ; enfin, à un niveau plus large, nous avons fait face à la complexité d'un processus de classification d'un corpus relativement considérable, quoique traité à l'égard d'un seul paramètre.

Pour terminer notre recherche, la démarche du **chapitre IV** a consisté en la comparaison entre les deux typologies. Leurs analyses nous ont permis d'aboutir à plusieurs alternatives typologiques :

- a) L'élaboration d'une *typologie III*, synthétisant les résultats des typologies précédentes.
- b) La présentation détaillée de vingt-quatre *prototypes monorythmiques* spécifiques isolés appartenant à diverses structures polyrythmiques des genres, et présentés sous forme de *fiches informatives* contenant les informations qui nous semblaient essentielles.
- c) La simplification de ces prototypes spécifiques en treize *modèles prototypiques globaux*.
- d) Une *cartographie rythmologique* présentant sous forme synoptique des « airs de famille » enfin dégagés (notamment sur la base des critères rythmiques et de *tempo*).

À titre de complément, un tableau résumant l'information spécifique de chaque genre (par ordre alphabétique) a été également proposé. Nous y avons développé la notion de *catégorie inter-générique* englobant un classement transversal, c'est-à-dire une catégorie additionnelle pouvant, par l'existence de certains traits particuliers regrouper des genres musicaux déjà classés dans d'autres familles. Dans les conclusions du chapitre IV, nous avons proposé un modèle synthétisant le mécanisme d'identification des genres, en partant de nos résultats et en nous fiant aux approches sémiologiques dont nous avons établi les principes dans l'introduction de notre travail. Nous y avons mentionné également le fait que

quelques récurrences prototypiques et constantes comportementales pouvaient laisser ouverte la possibilité de dégager un principe régissant l'ensemble des configurations rythmiques. Il s'agirait pour cela de poursuivre une étude impliquant d'autres relations inter-disciplinaires, lesquelles échappent pour l'instant au cadre de notre recherche.

II

Démarche, modélisation

Aboutir aux alternatives typologiques valide ainsi notre hypothèse de départ, celle qui envisageait la possibilité de « *dégager des modèles généraux et synthétiques de structures rythmiques et d'en élaborer une ou plusieurs typologies sur la base de différents critères.*¹ » Nous avons assumé et transcendé « *les différences musicales identifiées de façon endogène ainsi que les problèmes de polysémie et de transcription, proposant plusieurs modalités typologiques.*² » À rappeler que le procédé de réduction typologique que nous avons proposé ne se limite pas à un nombre écourté de *patterns* cherchant à abrégé la diversité des réalités rythmiques. Au contraire, nous y conservons plutôt l'hétérogénéité musico-culturelle propre aux contextes géographiques de notre objet d'étude ainsi que la chaîne de renvois à partir du rythme qui se soumet aux mêmes principes que toutes les formes symboliques³. Au lieu d'une solution fermée et limitative, nous avons proposé, tel que mentionné auparavant, plusieurs perspectives ou « angles de lecture » de ces corrélations rythmiques inter-génériques. Notre démarche nous a permis de réévaluer ces structures rythmiques, de révéler leur importance, de les comparer et surtout de les valider, afin de dévoiler nos résultats de modélisation et de typologie. Soulignons que même en tentant de réduire toutes les structures polyrythmiques en quelques modèles peu nombreux – *modèles prototypiques globaux*, par exemple – nous avons associé ces derniers de façon simultanée à plusieurs formules monorythmiques (comme celles indiquées en

¹ Voir notre introduction (section 3, p. 17).

² *Ibid.*

³ Cf. Molino, Jean : *Le Singe musicien*, Actes Sud/INA, Paris, 2009, p. 110-113.

orange et en rouge dans notre *cartographie*).

Quelle fut alors la raison de maintenir un certain nombre d'informations sur chaque formule monorythmique (*modèle prototypique*) au lieu d'offrir des modèles individuels ou définitifs? En faisant cela, nous répondons à la présence du mécanisme de *renvoi* multiple généré chez les musiciens lesquels provoquent, à partir de chacune de ces formules, diverses dénominations de genres (qui ne seraient pas forcément, d'ailleurs, membres d'une même famille typologique). Autrement dit, *la simplification des modèles rythmiques dans un corpus relativement large, comme le nôtre, est tout à fait possible, à condition de ne pas appréhender ces modèles comme des entités ou structures monolithiques*. Le modèle aurait plutôt la possibilité d'être perçu comme étant « *mobile* » en fonction des perspectives de l'auditeur.

Revenons à la particularité qui soulève le type de *modèle onomatopéïque* reconstruit par les musiciens en tant que *prototype*, à partir des hiérarchies à l'intérieur du complexe polyrythmique (reproduction des traits rythmiques les plus importants et pertinents). Nous avons constaté et démontré qu'il existe en effet ce mécanisme naturel de modélisation auprès des tenants des traditions qui leur permet de représenter et de reproduire, *par l'émission vocale de phonèmes* – et sans besoin de passer par l'écrit – les éléments timbrales et rythmiques les plus pertinents pour favoriser l'identité d'un genre musical. Ce mécanisme naturel fait ressortir des contours, des *structures hiérarchiques*, des accents, des événements rythmiques ainsi que des variantes et surtout des oppositions de timbre pertinentes. Ce modèle agit donc en tant que *forme symbolique* (pour reprendre le vocabulaire sémiologique) avec une charge de signification renvoyant, de façon consciente ou non, le genre modélisé à des références musicales, mais aussi à un imaginaire associé au contexte extramusical dont le géoculturel¹.

¹ Le sujet des *modèles onomatopéïques*, constituerait une porte ouverte au développement de recherches sémiologiques reliant musique et linguistique. Nous anticiperions dans ce mécanisme de reproduction sonore, impliquant l'opposition de timbres, un lien avec la technique du « *beat-box* », pratique très en vogue aujourd'hui surtout dans les musiques urbaines.

En outre, soulignons encore le caractère *heuristique* de notre démarche (et plus spécialement du dernier chapitre) : nous avons procédé rigoureusement et progressivement à la création de « chemins » nous conduisant aux alternatives typologiques. Au même titre, l'expérience de l'enquête a impliqué l'inventivité des simulations sonores, lesquelles ont amené les participants à appréhender progressivement le contenu du corpus et à valider, sans le faire de façon directe ou explicite, l'efficacité de la plupart de nos transcriptions¹.

Notre démarche nous a permis d'atteindre un niveau de compréhension plus approfondi sur l'ensemble des genres musicaux de l'Amérique du Sud. Elle nous a informé particulièrement sur les mécanismes d'identification, de conception et de reconstitution des structures rythmiques.

III

Contribution, projection

Cette étude devrait, selon nous, contribuer à l'ensemble des démarches visant l'analyse et la classification des musiques latino-américaines (sud-américaines dans le cas présent). Nous avons voulu approfondir un sujet déjà traité dans d'autres contextes problématiques, en proposant non seulement diverses alternatives typologiques mais aussi en nous attachant à l'observation des propriétés, des conduites catégorielles ainsi que des données et des corrélations inter-structurelles qui nous ont semblées nécessaires. Ceci étant, nous estimons que la contribution principale de notre démarche se manifeste avant tout à travers les trois aspects suivants : en premier lieu, l'analyse comparative d'un corpus assez considérable de genres musicaux (même s'il s'agit toujours d'un échantillon par rapport à l'ampleur des traditions coexistant dans la région); en second lieu, l'inclusion et l'analyse du discours d'un groupe de musiciens détenteurs des traditions (s'agissant également d'un échantillon) et, enfin, le fait d'évaluer dans quelle mesure des traits rythmiques peuvent avoir une signification importante d'ordre identitaire et d'appartenance, au sein des codes culturels.

¹ Rappelons que bien qu'étant limitée dans sa fonction descriptive comme prescriptive, la transcription joue un rôle important en tant qu'outil visuel et analytique dans les contextes des musiques de traditions orales.

Étant donné la nature changeante et pluri-symbolique des formes musicales, nous souhaitons insister sur l'importance d'établir un équilibre entre rigueur et souplesse lorsqu'il s'agit de développer des démarches typologiques comme la nôtre. Il n'y a pas de méthodologie unique, comme il n'y a pas non plus de signification ni de typologie unilatérales. C'est pour cette raison que nous avons mis au point notre méthodologie en fonction du contexte et que nous avons proposé plusieurs alternatives ou solutions typologiques qui constituent divers angles de lecture du même objet, tout en respectant les indices que le discours endogène a fourni au sujet de données fondamentales.

Dans ce même sens, nous avons tenté de développer un équilibre entre l'analyse de type structurel et celle qui concerne la prise en compte de la signification culturelle. Que notre recherche ait impliqué une démarche analytique structurelle d'éléments situés au niveau neutre-immanent (transcriptions, trace sonore), n'implique pas une absence de possibilités d'analyses sémiotiques et culturelles. C'est pour cette raison que nous avons suscité la participation des connaisseurs et pratiquants des traditions musicales concernées.

Toute notre démarche est d'autant plus pertinente dans le contexte actuel où nous sommes témoins d'un progressif changement des genres et styles allant dans le sens d'une tendance à l'homogénéisation – parfois même d'une simplification des formes – dont la plupart des personnes ayant participé aux enquêtes ont d'ailleurs fait mention. Nous souhaitons cependant souligner qu'il s'agit d'un phénomène qui a plusieurs effets : premièrement, l'accès à l'information sur d'autres traditions et manifestations musicales prend une ampleur sans précédents; deuxièmement, le phénomène de fusion d'expressions musicales hétérogènes ayant cependant des tronc historiques communs, montre de plus en plus les relations de « famille », les filiations et les ressemblances musicales existantes, surtout d'ordre rythmique. En revanche (et en troisième lieu), ce phénomène d'homogénéisation implique l'évolution – parfois la disparition – de certains codes ainsi que l'éloignement des traditions musicales où les *genres* et les *styles* peuvent se voir non seulement fragilisés dans leur force identitaire mais aussi redéfinis ou renouvelés.

Devant ce mouvement général, nous considérons que les propositions de typologies systématiques doivent être, cependant, mises à jour. Notre recherche elle-même donnerait

des résultats éventuellement différents si elle était réactualisée¹. Alors, dans quel but réaliser des typologies d'un paramètre aussi important que le rythme dans un contexte donné si les perceptions et les classifications endogènes peuvent varier en fonction de l'évolution des genres et des styles? La méthodologie que nous avons mise au point nous permet assurément de nous fonder sur des *constantes* d'ordre catégoriel, comportemental, conceptuel, identitaire, dénominatif, paramétrique, performanciel, généalogique ou structurel. Elle peut aider ainsi à réaliser, par exemple, une étude comparative entre deux études typologiques du rythme appartenant à un même corpus d'étude, dans deux contextes temporels différents. Elle peut également servir d'outil pour analyser l'impact en termes de catégorisation d'autres paramètres musicaux que le rythme. Une étude purement concentrée sur un seul paramètre ne peut pas donner les moyens de saisir *la totalité* du phénomène musical impliqué dans la catégorisation des genres musicaux d'une région donnée. Cependant, l'étude du rythme met au jour le mode de fonctionnement de classification des répertoires, le rythme possédant en effet la propriété d'être un des premiers paramètres identificateurs.²

Plus concrètement, depuis une perspective empirique, la manière la plus efficace de comprendre, d'assimiler et d'intégrer la complexité des structures rythmiques de ces répertoires implique, en fin de compte, de travailler dans un contexte qui comporte un haut degré d'oralité. L'analyse que nous avons faite constitue une référence à partir d'une transmission exclusivement orale. Suivant cette prémisse, quel est donc l'intérêt de concentrer une recherche sur l'écriture et ses implications au niveau des transcriptions et des modélisations? Il s'agit, selon nous, de proposer un outil visuel, graphique et synoptique, à portée pédagogique, informative, analytique et comparative. L'outil que nous avons proposé peut avoir plusieurs usages : d'une part, il peut servir de référence d'analyse musicologique (et ethnomusicologique). D'autre part, des personnes ne connaissant pas

¹ D'après notre expérience et nos observations personnelles, nous sommes persuadé que si l'enquête est refaite suivant les mêmes contextes, consignes et surtout profils des participants, les résultats et les proportions obtenues seraient très semblables.

² Nous faisons la distinction entre « identification » et « identité ». *Identification* renvoie à une modalité de catégorisation, tandis qu'*identité* possède une composante sociologique, un renvoi d'ordre historique et culturel.

l'écriture musicale, extérieures ou non aux traditions visées, peuvent également se servir des stratégies proposées, par exemple, dans les *fiches prototypiques* (au moyen de la numérotation des unités opérationnelles minimales) ainsi que des schémas synoptiques¹. Par ailleurs, dans le domaine de la composition musicale écrite, les modèles dégagés et toutes leurs corrélations structurelles peuvent servir de soutien à des démarches créatrices au niveau du langage rythmique employé dans ces contextes. Enfin, notre travail peut cibler tant des chercheurs que des musiciens, étrangers ou non aux traditions concernées, car notre recherche peut assurément servir de base à des recherches ultérieures et surtout servir de référence méthodologique pour appréhender des problématiques similaires dans d'autres régions du monde et à propos d'autres répertoires.

IV

Théorie et pratique en processus de transformation

Nous aimerions finir avec quelques mots concernant la diffusion et les changements des formes musicales dans le contexte actuel². De nos jours, l'homogénéisation rythmique et stylistique largement médiatisée tend vers une certaine réductionnisme, contrairement à notre démarche de synthèse. Nous avons en effet, certes, condensé la plupart des informations possibles au cours de notre processus de modélisation et de typologie, mais nous avons valorisé simultanément la richesse et l'hétérogénéité musicale générale (et rythmique en particulier) des traditions étudiées.

Dans ce cadre d'évolution, de mutations et d'emprunts entre les genres et styles – phénomène que nous pourrions considérer comme étant historiquement transitoire – nous aimerions mentionner le *message* général recueilli auprès de nos informateurs : celui de respecter autant que possible l'identité des codes structurels (notamment rythmiques) et des

¹ Cette alternative pourrait, par exemple, être à la base d'une stratégie de vulgarisation scientifique des résultats, dans lesquels l'intéressé, lorsqu'il ne connaît pas l'écriture musicale, peut développer une lecture des données rythmiques et se renseigner sur les spécificités rythmiques pertinentes.

² Panorama qui coïncide avec ce qui est décrit par Léonard Meyer comme le phénomène de « stase ». Cf. Meyer, Léonard : *Music, the Arts, and Ideas*, 1967, p. 98, 99, 105, 122-133.

modalités d'interprétation des répertoires, au-delà des changements opérés au sein des traditions. Ce message relève d'une volonté légitime de sauvegarder le patrimoine et de conserver une référence identitaire au concept de « *pays* ». Tout en sachant la relativité des concepts et l'importance de leur contextualisation, nous interprétons le message de nos informateurs comme une mise en évidence des « *vérités locales* » (pour emprunter le vocabulaire de Nattiez¹). Les enquêtes ayant démontré que le rythme constituait un paramètre privilégié pour identifier les genres et qu'il fallait jouer les formules rythmiques de telle ou telle façon, nous pouvons en déduire que les musiciens défendent ainsi *leurs* « *vérités rythmiques locales* ». Quant à savoir quelle est cette réalité ou « *vérité* » musicale qui prévaut malgré les mutations, il faudrait observer, sur le long terme, les composantes musicales et extramusicales qui survivent, et pourquoi. Sur ce long terme, il serait nécessaire de se pencher sur les modalités diverses de réductions musicales que l'on perçoit au travers de la modification progressive des pratiques traditionnelles, d'observer l'évolution particulière du *rythme* et d'évaluer si son rôle en tant que premier paramètre identificatoire du genre se maintient, d'observer également l'évolution des autres paramètres musicaux, de déterminer les implications symboliques qui y seraient alors rattachées ainsi que de voir l'évolution des mécanismes de catégorisation en testant de nouveau les concepts de *ressemblances de famille*, de *prototypes* et de *structures hiérarchiques*, parmi d'autres pouvant entrer dans l'analyse.

Tenons à souligner que les traits ou les composantes correspondant aujourd'hui à une tradition orale ou écrite ont dû être considérés, à un moment donné dans le passé, comme étant de l'innovation ou de l'avant-garde, et ce, généralement dans une phase de transition stylistique impliquant des résistances esthétiques et des conflits d'appartenance. Ces nouveautés sont souvent peu acceptées au départ par les tenants des modes d'expression contemporains ou précédents avant d'être intégrées comme une norme stylistique (les cas du *choro*, du *méringue* vénézuélien, du *tango* ou du *caporal*). Par

¹ Cf. Nattiez, Jean-Jacques : *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 98, 99, 105. Voir aussi Nattiez : « Faits et interprétations en musicologie », dans *Horizons philosophiques*, vol. 7, N° 2, 1997, p. 34. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/801042ar> DOI : 10.7202/801042ar.

conséquent, ce qui s'établit aujourd'hui comme une innovation ou mutation pourrait être à l'origine d'une nouvelle tradition qui s'installera ultérieurement. Semblerait-il, toutefois, que ce phénomène de mutation, de fusion et d'emprunts interculturels, même à l'intérieur de l'Amérique du Sud, se joue surtout – dans les musiques isorythmiques – au niveau de la polyrythmique (ayant aussi un impact sur le paramètre mélodique). De nouveaux genres et styles musicaux sont en train de surgir et des modèles et références structurellement identificatoires et culturellement significatives se développent et s'établissent, souvent à partir du *rythme*. Nous serions curieux de voir si cette évolution conduira plutôt à une homogénéisation extrêmement réductrice du rythme et de ses composantes, ou bien au contraire – espérons-le – à la diversification de ces dernières, et ce, à une échelle culturellement pertinente.

Référence bibliographiques

ABADÍA M., Guillermo : *Compendio General de Folklore Colombiano*, Biblioteca Banco Popular, Bogotá, 1983.

AHARONIÁN, Coriún : « Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje », dans *Latin American Music Review*, vol. 15, n° 2, p. 189-225, University of Texas Press, Austin, 1994.

ALVARENGA, Oneyda : *Música Popular Brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

ARDEVOL, José : *Introducción a Cuba: la música*, La Habana, Instituto del Libro, 1969.

ARETZ, Isabel : *América Latina en su música*, Unesco, Paris, 1977.

_____ : *Música prehispánica de las altas culturas andinas*, Lumen, 2003.

_____ : *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980.

ARISTOTE : *Catégories* (premier des six traités de l'*Organon*), Jules Tricot (traducteur), éd. de 1936, Éditions Les Échos du Marquis (ePub, PDF), v. : 1.0, janvier 2014. URL : www.echosdumarquis.com

_____ : *Metaphysiques*, Jules Tricot (traducteur), édition de 1953, Éditions Les Échos du Marquis (ePub, PDF), v. : 1.0, janvier 2014. URL : www.echosdumarquis.com

_____ : *Traité des parties des animaux*, Barthélemy Saint-Hilaire, J. (trad.), Librairie Hachette et Cie., Paris, 1885.

AROM, Simha : *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Nathalie Fernando (éd.), Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2007.

_____ : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales de l'Afrique centrale : structure et méthodologie*, SELAF, Paris, 1985.

AUBERT, Laurent : *La musique de l'Autre*, Georg éditeur, Paris, 2012 [Georg/Ateliers d'ethnomusicologie, Paris, 2001].

BASTIDE, Roger : *Brésil, terre de contrastes*, L'Harmattan, Paris, 1999 [1957].

_____ : *Les Amériques noires*, L'Harmattan, Paris, 1996 [1967].

BÉHAGUE, Gérard : *Musiques du Brésil. De la cantoria à la samba-reggae*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris 1999.

_____ : *Music in Latin America : an introduction*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, NJ, 1979.

BÉHAGUE, Gérard : *Performance practice : ethnomusicological perspectives*, Greenwood Press, Connecticut, 1984.

BERNAND, Carmen : *Genèse des musiques d'Amérique latine*, Fayard, Paris, 2013.

BERTHET, Dominique (dir.) : *Vers une esthétique du métissage?*, L'Harmattan, Langres, 2002.

BIMBOT, Frédéric : *Contributions en modélisation et reconnaissance de locuteurs et de sources sonores*, thèse de doctorat, Université de Rennes I, Rennes, 2002.

BORNECQUE, Henri : *Précis de prosodie et métrique grecque et latine*, E. de Boccard, Paris, 1933.

BORRAS, Gérard (dir.) : *Musiques et sociétés en Amérique latine*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000.

BOSSEUR, Jean-Yves : *Du son au signe : histoire de la notation musicale*, Éditions Alternatives, Paris, 2005.

BOURS, Étienne : *Dictionnaire thématique des Musiques du monde*, Fayard, Paris, 2002.

CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas (dir.) : *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Haute École de Musique de Genève, 2009.

- CAPONE, Stefania : « Repenser les “Amériques noires”. Nouvelles perspectives de la recherche afro-américaniste », *Journal de la Société des Américanistes*, 2005, 91-1, p. 83-91 [voir également les sources électroniques, URL : <http://jsa.revues.org/index2830.html>].
- CARPENTIER, Alejo : *Music in Cuba*, The University of Minnesota Press, 2001.
- CORRÊA, Roberto : *A arte de Pontear Viola*, Projeto Três Américas – Associação Cultural, Brasília, Curitiba, 2000.
- DARAS, Michel : *Mora vocis : quilisma et épisèmes horizontaux*, Étude de rythmique grégorienne, Louvain, 1959.
- DELAPORTE, Guy-François (trad.) : *Métaphysique d'Aristote/Commentaire de Thomas d'Aquin*, tome 2, livres VI à XIII, L'Harmattan, Paris, 2012.
- DEMAZIÈRE, Eve : *Les cultures noires d'Amérique Centrale*, Karthala, 1994.
- DENIZEAU, Gérard : *Les genres musicaux. Vers une nouvelle histoire de la musique*, Larousse, 2005.
- D'HARCOURT, Marguerite et Raoul : *La musique des Incas et ses survivances*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1925 et OXY, Lima, 1990.
- D'INDY, Vincent : *Cours de composition musicale*, livre I, Durand et Fils, Paris, 1912.
- DOUCET, Vincent : *Musiques et rites afro-américains : la marimba éclot dans les astres*, L'Harmattan, Paris, 1989.
- ECO, Umberto : *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Editions Labor, Bruxelles, 1988.
- FELDMAN, Heidi Carolyn : *Black Rhythms of Peru : reviving African musical heritage in the Black Pacific*, Wesleyan University Press, Middletown, 2006.
- FERNANDO, Nathalie : *Polyphonies du Nord-Cameroun*, Peeters, Paris, 2011.
- RIGAL, Élisabeth (dir.) : *Philosophie “Wittgenstein, recherches philosophiques (II)”*, (revue), Éditions de minuit, N° 86, été 2005.

FISETTE, Jean : *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, XYZ éditeur, collection “Études et documents”, Montréal, 1990.

FISETTE, Jean: *Pour une pragmatique de la signification*, XYZ éditeur, collection “Études et documents”, Montréal, 1996.

GAMMOND, Peter (dir.) : *The Oxford Companion to Popular Music*, Oxford University Press, 1991.

GARCÍA, David : *Arsenio Rodriguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*, Temple University Press, Philadelphia, 2006.

GARCÍA, Jesús : *Afroamericano soy*, Fundación Afroamérica, Ediciones Los Heraldos Negros, Caracas, 2000.

GARCÍA MÉNDEZ, Javier et GUERTIN, Marcelle (dir.) : *Musiques nouvelles d'Amérique latine*, Dérives, Montréal, 1985.

GLOCK, Hans-Johann : *Dictionnaire Wittgenstein*, Coll. Bibliothèque de philosophie, Gallimard, 1996.

GONZÁLEZ, Juan Pablo : « Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina : ¿la gallina o el huevo? », dans *TRANS, Revista Transcultural de Música*, N° 12 [en ligne], SIBE-Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, 2008.

_____ : « Musicología popular en América latina : síntesis de sus logros, problemas y desafíos », dans *Revista musical chilena*, vol. 55, N° 195, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, 2001.

GRAVIER, Guillaume, BIMBOT, Frédéric, YVON, F., JACOB, B. : *Sirocco, un système ouvert de reconnaissance de la parole*, in: *Proc. Journées d'Étude sur la Parole*, Nancy, 2002.

GRUZINSKI, Serge : *La pensée métisse*, Fayard/Pluriel, Paris, 2012 [Fayard, 1999].

HOLZMANN, Rodolfo : *Panorama de la Música Tradicional del Perú*, Casa Mozart, Lima, 1966.

HOOD, Mantle (dir.) : *Musics of Many Cultures. An Introduction*, University of California Press, 1983.

IPEAT, Institut pluridisciplinaire pour les études sur les Amériques à Toulouse (éd.) : *Caravelle : cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1987 [voir sources électroniques : www.ipeat.univ-tlse2.fr].

KUSS, Malena (dir.) : *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. Volume 1, University of Texas Press, Austin, 2004.

LAPLANTINE, François : *Transatlantique. Entre Europe et Amériques latines*, Essais Payot/Éditions Payot et Rivages, Paris, 1994.

LAPLANTINE, François et NOUSS, Alexis : *Le métissage*, Flammarion, Paris, 1997.

LARREA, Arcadio : *Actas de la reunión internacional de estudios sobre las relaciones entre la música andaluza, la hispanoamericana y el flamenco*, Madrid, Centro de Estudios de Música andaluza y del flamenco, 1972.

LE MOIGNE, Jean-Louis : *La modélisation des systèmes complexes*, Dunod, Paris, 1990.

LEMOY, Christian : *De l'Asie antique à l'Amérique précolombienne*, Editions Amalthée, Nantes, 2005.

LEÓN RENGIFO, Luis Fernando : *La Música Instrumental Andina Colombiana. 1900-1950* (partitions), Ediciones Uniandes, Bucaramanga, 2003.

LÉOTAR, Frédéric : « Les mélodies huchées touvas et ouzbèkes : aspects compositionnels et dimension culturelle », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2004.

LEYMARIE, Isabelle : *Du tango au reggae : musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*, Flammarion, Paris, 1996.

LÓPEZ CANO, Rubén : « VIII Congreso de la IASPM Latinoamericana. La Habana (Cuba), junio 2006 », *ETNO, Boletín informativo de la SIBE*, N° 15, p. 5-6, 2006 [voir sources électroniques : www.lopezcano.net]

- LÓPEZ CANO, Rubén : « Musicología vs. Etnomusicología ¿Un falso debate? », *Etno-Boletín Informativo de la SIbE*, La Havane, 2007, , N° 16, p. 6-10 [voir sources électroniques : www.lopezcano.net].
- LORD, Mario : *De la tradition orale à la notation musicale : la musique médiévale à la conquête de l'espace et du temps*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1992.
- LUCAS, Glauro : *Os Sons do Rosário. O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2002.
- MACHABEY, Armand : *La notation musicale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
- MÂCHE, François-Bernard : *Musique au singulier*, Odile Jacob, 2001.
- MALONGA, Alpha Noël et KADIMA-NZUJI, Mukala (dir.) : *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*, Festival panafricain de musique 2007 / L'Harmattan, Paris, 2007.
- MARTINEZ CONESA, José Antonio : « Notras sobre métrica griega », dans *Estudios clásicos*, Tomo 15, n° 64, 1971, p. 367-375.
- MARULANDA, Octavio : *Folklore y Cultura General*, Imprenta Detal, Cali, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice : *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- MIEREANU, Costin et HASCHER, Xavier : *Les universaux en musique : actes du quatrième Congrès international sur la signification musicale* (1994), Publications de La Sorbonne, Paris, 1998.
- MEYER, Leonard B. : *Music, the Arts, and Ideas : Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, University of Chicago Press, 1967 [2010].
- MEYER, Leonard B. : *Explaining Music*, University of California Press, 1973.
- _____ : *Emotion and Meaning in Music*, University of California Press, 1961.
- MOLINO, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, N° 17, Le Seuil, Paris, 1975, p. 37-62.

MOLINO, Jean : *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), Actes Sud/INA, Paris, 2009.

MOORE, Allan F. : « Le style et le genre comme mode esthétique », dans *Musurgia*, XIV/3-4, p. 45-55.

MORENO, Segundo Luis : *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador*, Editorial Fray Jodoco Ricke, 1949.

MORRIS, Charles W. : *Foundations of the Theory of Signs*, article pour l'International Encyclopedia of Unified Science, The University of Chicago Press, 1938.

NATTIEZ, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie*, Éditions Christian Bourgois. Paris, 1987.

_____ : *De la sémiologie à la musique*, Service des publications, Université du Québec à Montréal, 1988.

_____ : *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1993.

_____ : « Faits et interprétations en musicologie », dans *Horizons philosophiques*, vol. 7, N° 2, 1997, p. 33-42. En ligne : URL : <http://id.erudit.org/iderudit/801042ar> DOI : 10.7202/801042ar.

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) : *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle*. Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2003.

NETTL, Bruno : *The Study of Ethnomusicology : Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Chicago, 2005.

NOUGARET, Louis : *Traité de Métrique latine classique*, Librairie Klincksieck, Paris, 1956.

OLSEN, Dale A. et SHEEHY, Daniel E. (dir.) : *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 2 : « South America, Mexico, Central America and the Caribbean ». Garland Publishing Inc, New York, London, 1998.

OLSEN, Dale A. et SHEEHY, Daniel E. (dir.) : *The Garland Handbook of Latin American Music*, Routledge, New York, 2008 [1997].

ORTIZ, Fernando : *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, Édition : María H. González de Salcedo/Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1987.

PACZYNSKI, Stanislas Georges : *Rythme et geste : les racines du rythme musical*, Éditions Aug.Zurfluh, Paris, 1988.

PARDO TOVAR, Andrés et PINZÓN URREA, Jesús : *Ritmica y melódica del folklore Chocoano*, Bibliothèque virtuelle Luis Angel Arango, Bogota, 1961.

PEEK, Philip M. et YANKAH, Kwesi (dir.) : *African Folklore. An Encyclopedia*, Routledge, New York, 2004.

PELINSKI, Ramon (dir.) : *Tango nomade*, Tryptyque, Montréal, 1995.

PEÑÍN, José et GUIDO, Walter (dir.) : *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (2 vol.). Fundación Bigott, Caracas, 1998.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio : *Historia de la Música en Colombia*, Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana, Bogotá, 1945.

_____ : *Historia de la Música en Colombia*, Biblioteca de Historia Nacional, vol. CIII, Academia Colombiana de Historia, Bogotá, 1963.

PÉREZ FERNANDEZ, Rolando Antonio : *La Binarización de los ritmos ternarios africanos en América latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1987.

PIKE, Kenneth Lee : *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, La Haye. Mouton, 1967.

PILKO PAZ, Enrique : *Musiciens, religion et société dans les Andes au 20^e siècle (Pérou). Des voix dans la pénombre*, L'Harmattan, 2012.

PLISSON, Michel : *Tango. Du noir au blanc*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris, 2001.

PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 17 décembre 2012. Infolio Editeur / Ateliers de'ethnomusicologie. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1963>.

PUERTA ZULUAGA, David : *Los Caminos del Tiple*, Casa editorial El Tiempo, Bogotá, 1985.

RAGOT, Stéphane : *Guatemala. Les oubliés de l'histoire*, Éditions Autrement, 2002.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe : *Fenomenología de la Etnomúsica del Área Latinoamericana*, Biblioteca Inidef 3, Venezuela, 1980.

_____ : « Música Afroecuatoriana », dans *Folklore Americano*, années XV-XVI, n° 15. Lima, Pérou. 1967-1968, p. 70-86.

RIEMANN, Hugo : *Dictionnaire de musique* (3^{ème} éd.), Payot, Paris, 1931.

ROSCH, Eleanor : *Cognition and Categorization*, L. Erlbaum Associates, 1978.

RUWET, Nicolas : *Langage, musique et poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

SADIE, Stanley (dir.) : *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, Macmillan Publishers Limited, 2001.

SALAS, Horacio : *Le Tango*, Babel/Actes Sud, Paris, 1989.

SALAZAR, Rafael : *Del Joropo y sus Andanzas*, Ediciones Disco Club Venezolano, Caracas, 1992.

SANDRONI, Carlos : « Le *Tresillo* rythme et “métissage” dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIX^e siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012. Infolio Editeur / Ateliers de'ethnomusicologie. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/675>.

ULHÔA, Martha et OCHOA, Ana Maria (dir.) : *Música Popular na América Latina*, UFRGS Editora, Porto Alegre, 2005.

SCHECHTER, John M. (éd.) : *Music in Latin-American Culture. Regional Traditions*, University of California, Santa Cruz, 1999.

SEEGER, Charles : « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », *The Musical Quarterly*, Vol. 44, n° 1 (p. 184-195), G. Schirmer Inc., 1958.

SHAW, Lisa et DENNISON, Stephanie : *Pop culture Latin America! Media, arts, and lifestyle*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Santa Barbara, California, 2005.

SHEPHERD, John; HORN, David et LAING, Dave : *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol. III : « Caribbean and Latin America », Continuum, New York, 2005.

SIOHAN, Robert : « La musique comme signe », *Colloque sur le signe et les systèmes de signes*, Royaumont, 12-15 avril 1962. E.P.H.E. 6^e section, IX, résumé ronéotypé.

TAGG, Philip : *Kojak: 50 seconds of Television Music. Toward the Analysys of Affect in Popular Music*, New York, The Mass Media Music Scholars' Press, Inc., 2000.

TAPPOLET, Willy : *La notation musicale et son influence sur la pratique de la musique du Moyen âge à nos jours*, La Bacconière, Neuchâtel, 1947.

THOMPSON, Oscar (dir.) : *The International Encyclopedia of Music and Musicians*, J. M. Dent et Sons, Londres, 1946.

VARELA, Gustavo: *Mal de Tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Paidós Diagonales, Buenos Aires, 2005.

VÁSQUEZ, Rosa Elena : *La práctica musical de la población negra en Perú*, La Habana, Casa de las Américas, 1982.

VEGA, Carlos : *Fraseología*, 2 vol., Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1941.

_____ : *Panorama de la música popular argentina*, Ediciones de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1944.

_____ : *Las Danzas Populares Argentinas*, Instituto de Musicología, Buenos Aires, 1952.

VEYNE, Paul : *Comment on écrit l'histoire*, Éditions du Seuil, 1996 [1971].

VEYSSIÈRE, Pierre : : « Les trois modèles historiques de l'Amérique latine », *Caravelle*, IPEAT, n°62, 1994.

WEBER, Max : *Sociologie de la musique*, Éditions Métailié, Paris, 1998.

WILKES, J. T. et GUERRERO, I. : *Formas musicales rioplatenses*, Publicaciones Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1946.

WITTGENSTEIN, Ludwig : *Recherches philosophiques*, [traduit de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gaitero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal], Coll. Bibliothèque de philosophie, Gallimard, 2004.

_____ : *Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford, 1953.

_____ : *Tractatus logico-philosophicus*, Idées/Gallimard, Paris, 1961.

Sources audiovisuelles (sélection)

AFPTV : « “Llamadas” a ritmo de Candombe en Uruguay » (notice télévisuelle), Uruguay, Licence Youtube, Montevideo (publié le 11 février 2012).

FERREIRA, Patricia (dir) et VENGUÍN, Manuel (prod.) : « Música Afroperuana. Tras la larga noche », Radio Televisión Española, 2007 (cf. www.amigosdevilla.it)

MADERA, Groupe : *Madera Presenta*. Section éducative « Tambores del Pueblo » (par Remigio Piñate et Jhony Bueno), Licence Youtube standard, Venezuela, 2010.

Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” (CDM) [prod.] : « Los Toques del Tambor Afro-Montevideano », Ministère de l'Éducation et de la culture de l'Uruguay, UNESCO, Licence Youtube standard, Montevideo, 2011.

Discographie (sélection)

Les disques sont classés par type de répertoire selon le pays, et non forcément par l'origine de l'artiste :

Amérique du Sud en général

DE BOCA EN BOCA : *Música de Mundos*, Aqua Records, 2000.

Andes (Argentine, Bolivie, Chili, Équateur, Pérou)

ILLAPU : *En Estos Días*, EMI Odéon Chilena S. A., 1993 [remastering 2008].

_____ : *Vuelvo Amor, Vuelvo Vida*, EMI Odéon, 2006 (remastering).

INKUYO : *The Double-Headed Serpent (Music of the Andes)*, Celestial Harmonies, 1993

INTI-ILLIMANI : *Canto de los Pueblos Andinos*, vol. 3, 1975.

_____ : *Amar de Nuevo*, 1999.

TORRES, Jaime : *Charango*, Polygram Estudios Buenos Aires, 1991.

YAMAMOTO, Norio (travail de terrain): *Peru and Bolivia : The Sounds of Evolving Traditions. Central Andean Music and Festivals*, Multicultural Media, USA, 1997.

Argentine

CANARO, GARDEL, PUGLIESE, TROILO *ed al.* : *Milongueros : The Best Selection of Instrumental Tango and Milonga to Dance*, Mastering 2006.

FALÚ, Juan et MOGUILEVSKY, Marcelo : *Folklore Argentino. Improvisaciones*, Collection « Guitarras del Mundo », Epsa Music, Buenos Aires, 1996.

Folklore Argentino (compilation), artistes divers, Agave Music, 1998.

HUANCA HUA, Los : *Folklore Argentino*, Odeón, vol. 1, 1961.

_____ : *Folklore Argentino*, Microfón, vol. 2, 1962.

CHACARERATA SANTIAGUEÑA : *¡Bailen, bailen chacarera!*, DBN Discos, 2008.

FOLKLORISTAS, Los : *40 años*, Fonarte Latino, 2006.

SOSA, Mercedes : *En Argentina*, Phonogram S.A.I.C., 1982.

_____ : *Gracias a la Vida*, Universal Music Argentina S.A., 1989.

YUPANQUI, Atahualpa : *Mis 30 Mejores Canciones* (compilation), Sony Music Entertainment (Argentina) S. A., 1996 (2000).

Bolivie

KJARKAS, Los: *A los 500 años*, ANS Records, 1994.

_____ : *Bolivia*, 1976.

MARTÍNEZ, Rosalía (compilation) : *Bolivia : musique des Calcha*, Le Chant du Monde, Collection CNRS, Musée de l'Homme, Paris, 2000.

RONCIÈRE, Bruno (compilation), PLISSON, Michel : *Bolivie-Musique de Norte Potosi*, Ocora, Paris, 2000.

UKAMAU : *Traditional Music from Bolivia*, ARC Music Productions, Autriche, 2008.

Brésil

BATUCADA FANTASTICA: *Capoeira*, Start Entertainments Limited, 2011.

BUARQUE, Chico: *Quando o Carnaval chegar*, Universal Music Ltda., 1972.

COSTA, Gal : *Gal Costa canta Tom Jobim*, Sony BMG Music, 1999.

Brésil : choro-samba-frevo, 1914-1945 (compilation), Frémeaux et Associés, 1998.

DONATO, João : *Retratos*, EMI Brazil, 2006.

PIFE, João Do, et la Banda de Pífanos Dois Imãos : *Flutes from Brazil. Flute and Drum Music from Northeastern Brazil*, Nimbus Records, 2000.

Chili

CUECAS PA'L DIECIOCHO (compilation), Sello Alerce, 1995.

CUNCUMÉN : *Cuecas... Vida y Tradición*, Sello Alerce, 2007.

MUÑOZ, Daniel, LLANCAFIL, Félix et “voix de la Cueca Brava”: *La otra patita*, Sello Azul, 2007.

MUÑOZ, Daniel, LLANCAFIL, Félix et 3 x 7 Veintiuna : *Al Compás del 6 x 8*, Oveja Negra, 2009.

PARRA, Violeta : *La Cueca*, Reedición Oveja Negra, 2010.

PORFIADOS DE LA CUECA: *Asalto*, Sello Azul (Mordor's y Nimuk Estudios), 2009.

Colombie

LOPEZ, Alberto et MARTÍNEZ, Eduardo : *Afro-Colombian Rythms Method*, vol. 1, Belú Music, 2010.

Équateur

JATUN CAYAMBE : *Ecuador*. A.S.P.I.C., France, 1989.

VILLARROEL, Ligia : *Equateur. Musique des Andes*, Production Sunset-France, 2011 (Edison Pullas, 2010).

Paraguay

GILL, Eralio : *The Art of the Paraguayan Harp*, Oliver Sudden Productions Inc., Montréal, 1998.

Pérou

CAMILACA, Las Zampoñas de ; CAIRANI, Las Zampoñas de : *Zampoñas del Perú*, Xendra Music, 2000.

PERÚ NEGRO : *Sangre de un Don*, World Connection, 2001.

Huayno: Music of Perou (compilation), artistes divers, Discos L.E.M.P.S.A, 1949-1989, vol. 1

Mountain Music of Peru, vol. 1 et vol. 2, Smithsonian/Folkways Records, Washington DC, 1991.

Uruguay

ALAVA, Alex (dir.) : *Afro-Uruguayan Rhythms. Candombe*, (DVD-CD), Surmenages Productions, 2006.

Antología del Candombe. Canciones de Oro (compilation), artistes divers, Orfeo, 1991.

Antología del Candombe. Vol. 2 (compilation), artistes divers, Orfeo, 1996.

Uruguay: Tambores del Candombe, Coll. Musique du monde, Buda Music, 2000.

ZITARROSA, Alfredo : *Alfredo Zitarrosa*, Bizarro S. A., 1999.

_____ : *Melodía Larga*, Fonarte Latino, S. A. de C. V., 1981.

Venezuela

AQUINO, F; RIVERA, L. M; VARGAS, Berta, ed al. (auteurs et interprètes) : *País y Música : Música popular de Venezuela*, Banco de Venezuela (compilation), Caracas, 1983.

GARCÍA, Jesús (réalisation et direction) : *Colección Patrimonio Musical*, Serie Afrovenezolana, Ministère de l'éducation, de la culture et du sport, Caracas, 2001.

HURTADO, Cheo : *El Seis Guayanés*, Fundación Bigott, 2002.

_____ : *Cuatro Arpas y un Cuatro*, Musicarte, 1998.

LÓPEZ, Anselmo : *Viajando al Llano*, Discomoda, 1968.

_____ : *Lo Mejor de la Bandola*, Sonograma, 1999.

UN SOLO PUEBLO: *La Música de Un Solo Pueblo*, vol. 1-5, Promus, 1977-1983.

VASALLOS DEL SOL : *Prenda*. Fondation Bigott. Caracas. 2004.

_____ : *Tibio Calor*. Fondation Bigott. Caracas. 2001.

Sources électroniques

Argentine-Uruguay

www.elfolkloreargentino.com (*El Folklore Argentino*)

www.candombe.com

Brésil

www.dicionariompb.com.br [version électronique du *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*. Ricardo Cravo Albin (dir.), Instituto Cultural Cravo Albin, Instituto Antônio Houaiss, Editora Paracatu, Rio de Janeiro, 2006].

www.batidamusiquebresilienne.com (*Batida*, groupe de musique brésilienne)

Colombie

www.garabato.be (groupe de *cumbia* en France)

www.colombia-sa.com (*Colombia-SA*)

www.colombia-viva.dk (Groupe de Danses folkloriques Colombiennes du Danemark)

www.danzasjocaycu.com (Groupe de Danses folkloriques Colombiennes *Jocaycu*)

www.lablaa.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec9.htm (Bibliothèque virtuelle « Luis Angel Arango », du Musée de l'Or. Bogota. Colombie).

www.turismobarbosa.galeon.com (cf. « Bailes de Colombia » et « Ritmos musicales de Colombia »)

Paraguay

www.luisszaran.org (Luis Szarán, chef d'orchestre et compositeur paraguayen; cf. section « Diccionario de la Música en el Paraguay »).

Région Andine

www.amigosdevilla.it (*Música Peruana*)

www.balletandinoecuador.org (Fundación Cultural Ballet Andino Ecuador, República del Ecuador, Acuerdo Ministerial 002-2001)

www.boleadora.com/andes.htm (*Music from the Andes and nearby regions*)

www.bolivianisima.com (articles du journal La Razón : « Caporales. Historia de una Danza », 27 novembre 2005 et document sur l'événement mondial « Caporales 100% Bolivianos » (juillet 2010).

www.inkaperu.se (Inka Perú Suecia)

www.los-koyas.com (groupe musical *Los Koyas*, France).

www.musicaperuana.com

www.unet.univie.ac.at (*Danzas y Fiestas de Bolivia*)

Venezuela

www.pianollanero.com (Claudia Calderon Sáenz, pianiste et compositrice)

www.elescaparate.com.ve (*El Escaparate : La Zulianidad al máximo*, José Gonzalez, dir.)

www.mifolklorellanero.com

www.nubenegra.com

www.saborgaitero.com

www.sonidosdelfolklore.com.ve (*Sonidos del Folklore de Venezuela*)

www.venezuelademo.com

www.venezuelatoda.org.ve

Globalité latino-américaine

www.arqueologia.com.ar, 49° Congreso Internacional del Americanista, Quito, Ecuador, 1997.

www.fundacionafroamerica.com.ve (*Fundación Afroamérica y de la Diáspora Africana*, Jesús « Chucho » García, dir.)

www.gira.info/fr (Groupe interdisciplinaire de recherche sur les Amériques)

www.ipeat.univ-tlse2.fr (IPEAT, Institut pluridisciplinaire pour les études sur les Amériques à Toulouse)

www.jsa.revues.org (*Journal de la Société des Américanistes*)

www.musique.ma/musicologie/folklore.htm

www.pacoweb.net (*Música Andina y Sud-Americana*, Paco Jiménez, directeur et webmaster)

Musicologie, sémiologie

www.cnrtl.fr/ (Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL))

www.erudit.org (« Érudit » : promouvoir et diffuser la recherche et la création)

www.ethnomusicologie.revues.org (Cahiers d'ethnomusicologie, Genève)

www.lopezcano.net (Rubén López Cano, musicologue, sémiologue)

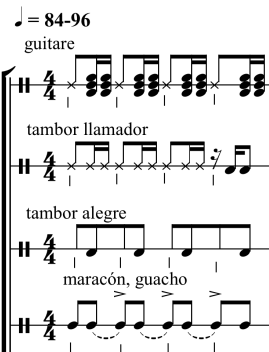
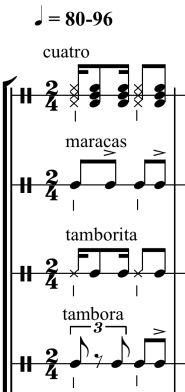
www.sibetrans.com (SIBE-Sociedad de Etnomusicología y TRANS-Revista Transcultural de Música)

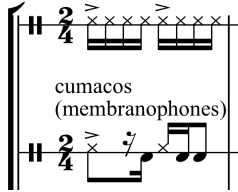
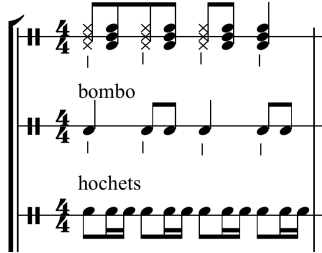

www.signosemio.com (*Théories sémiotiques*, Louis Hébert, dir., Université du Québec à Rimouski)

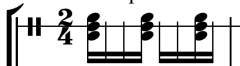
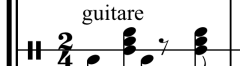
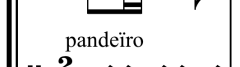
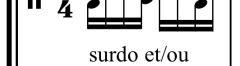



ANNEXES

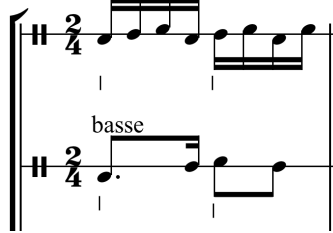
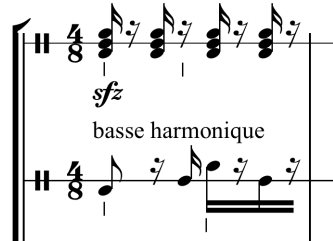
Pages suivantes (p. 349-369) : annexe 1 [grand tableau typologique exogène] (voir la fin du chapitre II, section 6.2, p. 205).

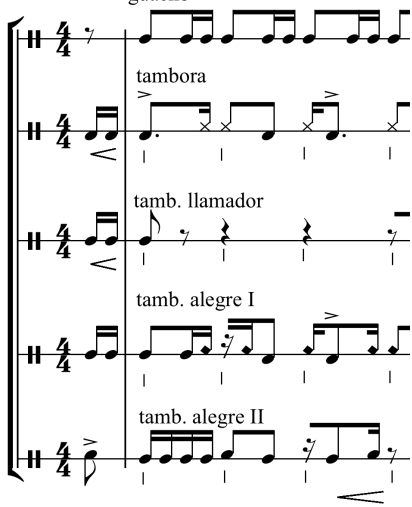
ANNEXE 1 : GRAND TABLEAU TYPOLOGIQUE EXOGÈNE


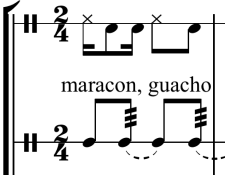
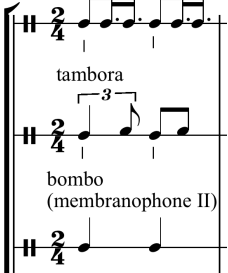
Genre musical et caractère (particularités interprétatives)	Contexte géographique	Influences ethniques principales	MODÈLE POLYRYTHMIQUE	Mètre/cycle Modes mélodiques M = métrique C = cycle Tps = temps Bn = binaire Tr = ternaire Ag = agogique	Combinaisons instrumentales possibles (mise à part la voix chantée)
FAMILLE I-A : MÉTRIQUE BINAIRE DANS UN CYCLE DE 2 OU 4 TEMPS					
Groupe A1 : exécution stricte (non agogique) I					
Cumbia Tempo modéré. Caractère festif. Forme de chant à réponse.	Colombie (côte Caraïbe). Panamá.	Afrique de l'ouest, Espagne.	<p>♩ = 84-96</p> <p>guitare</p> 	M b C 2 tps. Modes : majeur, mineur, éolien, mixolydien.	Aérophones : flauta de millo, clarinette, gaïta. Cordophones : guitare Membranophones : tambor llamador, tambor alegre. Idiophones : maracas, güira.
Gaïta de tambora Tempo modéré. Caractère festif (Saint-Benoît)	Côte nord-ouest du Venezuela	Afrique de l'ouest, Espagne.	<p>♩ = 80-96</p> <p>cuatro</p> 	M b C 2 tps. Modes : majeur, mineur.	Aérophones : clarinette. Cordophones : cuatro. Membranophones : tambora, tamborita, tambours chimbangeles. Idiophone : maracas.

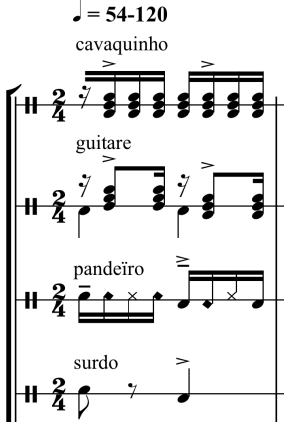
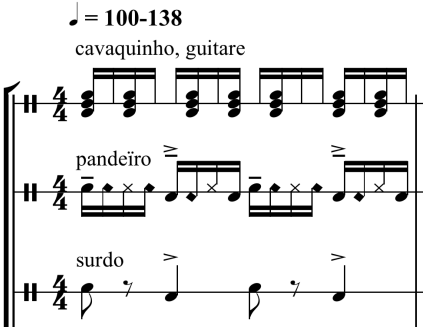
<p>Sanguero</p> <p>Tempo modéré.</p> <p>Caractère festif et cérémonial (fêtes de St-Jean).</p>	Venezuela (côte Caraïbe).	Afrique de l'ouest, Espagne.	<p>♩ = 96-108 laures, maracas</p>  <p>cumacos (membranophones)</p>	<p>M b C 2 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur, éolien, lydien.</p>	<p>Membranophones : tambours cumacos.</p> <p>Idiophones : laures ou palos, maracas, campanas (clôches).</p>
<p>Sanjuanito</p> <p>Tempo modéré.</p> <p>Caractère joyeux.</p>	Équateur	Indigène (aymara, quechua), Espagne	<p>♩ = 92-100 guitare, charango</p>  <p>bombo</p> <p>hochets</p>	<p>M b C 2-4 tps</p> <p>Modes : majeur, mineur, éolien, pentatonique anhémitonique.</p>	<p>Aérophones : quena, zampoña.</p> <p>Cordophones : guitare, charango.</p> <p>Membranophones : bombo legüero.</p> <p>Idiophones :</p>
<p>Xote</p> <p>Tempo modéré à vif.</p>	Brésil	Europe de l'ouest : genres du scottish et de la polka. Afrique de l'ouest.	<p>♩ = 60-96</p>  <p>guitare</p> <p>basse</p> <p>pandeiro</p> <p>surdo, zabumba</p> <p>triangle</p>	<p>M b C 2 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Aérophones : harmonique, accordéon, clarinette, flûte.</p> <p>Cordophones : guitare, cavaquinho, basse.</p> <p>Membranophones : pandeiro, surdo, zabumba.</p> <p>Idiophones : triangle, chekeré.</p>


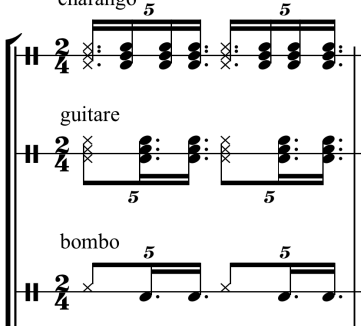
<p style="text-align: center;">FAMILLE I-A : M b C 2-4 tps</p> <p style="text-align: center;">Groupe A2 : stricte (non agogique) II</p>					
<p>Baiao</p> <p>Tempo modéré à vif.</p>	Brésil (région nord-est)	Afrique de l'ouest, Portugal.	<p>♩ = 84-112</p> <p>cavaquinho</p>  <p>guitare</p>  <p>pandeiro</p>  <p>surdo et/ou zabumba</p>  <p>triangle</p> 	<p>M b C 2 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur, mixolydien</p>	<p>Aérophones : accordéon, flûte, clarinette.</p> <p>Cordophones : cavaquinho, guitare à six cordes, guitare à sept cordes, mandoline, rebeko.</p> <p>Membranophones : pandeiro, surdo, zabumba.</p> <p>Idiophone : triangle.</p>
<p>Candombe</p> <p>Tempo modéré.</p> <p>Caractère énergique, festif.</p>	Uruguay	Afrique de l'ouest, Brésil (côte sud-atlantique), Espagne.	<p>♩ = 92-100</p> <p>chico (tamboril agudo)</p>  <p>tamboril grave (piano)</p> 	<p>M b C 4 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Cordophones : guitare, piano.</p> <p>Membranophones : tambor, tamborilles.</p>

<p>Milonga</p> <p>Plusieurs tempi possibles : lent, modéré ou vif.</p>	Argentine et Uruguay.	Espagne (genre de <i>habanera</i>), Cuba, Afrique de l'ouest.	<p>♩ = 50-100</p> <p>guitare (arpégiée)</p>  <p>basse</p>	<p>M b C 2 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Cordophones : guitare, piano, violon.</p>
<p>Tango</p> <p>Tempo lent à modéré.</p> <p>Élan ferme.</p> <p>Caractère nostalgique.</p>	Argentine	Espagne, Cuba, Afrique de l'ouest.	<p>♩ = 56-66</p> <p>guitare, piano, bandonéon accompagnateur</p>  <p><i>sfz</i></p> <p>basse harmonique</p>	<p>M b C b 2-4 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Aérophones : bandonéon, flûte.</p> <p>Cordophones : violon, guitare, piano, contrebasse.</p>

FAM. I-A : M b C 2-4 tps.					
Groupe A3 : stricte (non agogique) III					
<p>Chandé</p> <p>Tempo vif.</p> <p>Caractère festif, humoristique.</p>	<p>Colombie (région nord, Caraïbe).</p>	<p>Afrique de l'ouest, Espagne.</p>	<p>♩ = 140-144</p> <p>maracón et guacho</p>  <p>tambora</p> <p>tamb. llamador</p> <p>tamb. alegre I</p> <p>tamb. alegre II</p>	<p>M b C 4 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Aérophones : gaïtas, flautas de millo.</p> <p>Membranophones : tambora, tambor alegre, tambor llamador.</p> <p>Idiophones : maracón, guache.</p>

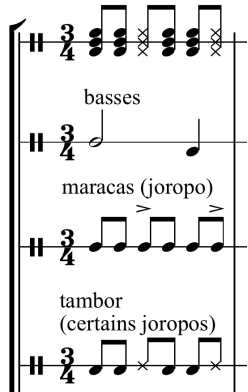
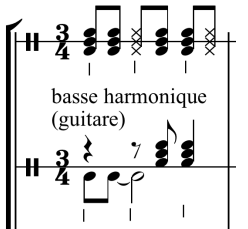
Frevo Tempo très vif. Caractère festif.	Brésil (région de Pernambuco)	Afrique de l'ouest, Portugal.	<p>♩ = 132-150</p> 	M b C 4 tps. Modes : majeur, mineur.	Aérophones : flûte, clarinette, saxophone. Membranophones : caisse-claire, pandeiro, zabumba, surdo.
Puya Tempo vif. Caractère festif, joyeux.	Colombie (côte Caraïbe).	Afrique de l'ouest, Espagne.	<p>♩ = 140-144</p> 	M b C 2 tps. Modes : mixolydien, majeur, mineur.	Aérophones : gaïtas, flautas de millo. Membranophones : tambora, tambor alegre, tambor llamador. Idiophones : maracón, guacho.
Saya Tempo vif. Caractère festif.	Bolivie	Afrique de l'ouest, cultures autochtones boliviennes.	<p>♩ = 160-170</p> 	M b ag. C 2 tps. Observation : considération de classement dans I-D, en raison de l'agogique de l'idiophone. Modes : éolien, pentatonique anhémitonique.	Aérophones : quena, zampoña. Cordophone : charango, guitare. Membranophones : bombo, divers tambours. Idiophone : recorreo.

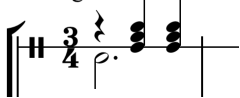
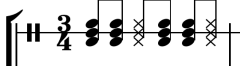
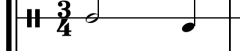


FAM. I-A : M b ag. C 2-4 tps A4 : agogique I					
Choro Vitesse de lente à vif. Caractère varié : nostalgique, joyeux, virtuose. Tradition populaire urbaine. Présence de rythmiques agogiques (« ginga »).	Brésil (Rio, Sao Paulo)	Afrique de l'ouest; Portugal (genre du <i>fado</i>); Musiques baroque, classique et romantique européen.		M b ag. C 2 tps. Modes possibles : majeur et mineur.	Aérophones : flûte traversière, clarinette, harmonica, saxophone. Cordophones : cavaquinho, mandoline, guitare à six cordes, guitare à sept cordes, piano. Membranophones : pandeiro. Idiophones : chekeré, udú (<i>ou-dou</i>).
Samba Tempo modéré à vif. Caractère joyeux. Présence de rythmiques agogiques (« ginga »).	Brésil (Rio)	Afrique de l'ouest, style du choro, maxixe, Portugal.		M b ag. C 2-4 tps (2tps : percussion 4 tps : cordes) Modes : majeur, mineur, pentatonique anhémitonique.	Aérophones : flûte traversière, saxophone, trompette, clarinette. Cordophones : cavaquinho, mandoline, guitares. Membranophones : pandeiro, surdo, zabumba. Idiophones : triangle, cuica, chekeré.


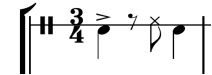
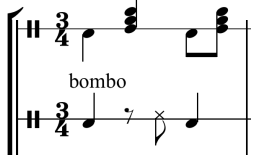
FAM. I-A : M b ag. C 2 tps A5 : agogique II					
<p>Caporal</p> <p>Tempo modéré à vif.</p> <p>Caractère festif</p> <p>Présence de rythmiques agogiques.</p>	Bolivie.	<p>Indigène (quechua)</p> <p>Afrique de l'ouest : base rythmique.</p> <p>Espagne : structures harmoniques.</p>	<p>♩ = 92-96</p> <p>charango</p>  <p>bombo et autres membranophones</p>	<p>M b ag. C 2 tps.</p> <p>Échelles: pentatonique anhémitonique, heptatonique.</p> <p>Modes : penta-anhémitonique, éolien, dorien, majeur et mineur.</p> <p>Souvent : cycle de 3 temps inséré au milieu de certaines phrases.</p>	<p>Aéorophones : quena, quenacho, famille des sikus (voir <i>huayno</i>), tarka.</p> <p>Cordophones : charango, guitare.</p> <p>Membranophones : bombos legüeros.</p>
<p>Huayno</p> <p>Tempo lente à modéré.</p> <p>Caractère nostalgique.</p> <p>Présence de rythmiques agogiques.</p>	Originnaire du Pérou, répandu dans les autres pays de la région des Andes (Bolivie, Équateur, Chili et Argentine)	<p>Indigène (quechua), espagnol (structures harmoniques)</p>	<p>♩ = 76-96</p> <p>charango</p>  <p>guitare</p> <p>bombo</p>	<p>M b ag. C 2 tps :</p> <p>a) Cycle minimal de 1 temps b ag. (strate rythmique)</p> <p>b) C 2 tps (strate harmonique) : changement d'accords tous les deux temps.</p> <p>Souvent : cycle de 3 temps inséré au milieu de certaines phrases.</p> <p>Modes : penta-anhémitonique, éolien, dorien, majeur, mineur.</p>	<p>Aéorophones : quena (kena), quenacho (kenacho), famille des sikus (zampoña, toyo, rondador), tarka.</p> <p>Cordophones : charango, guitare, harpe, violon.</p> <p>Membranophones : bombo legüero, tinya.</p> <p>Idiophones : grelots.</p>

FAMILLE I-B : MÉTRIQUE BINAIRE DANS UN CYCLE À TROIS TEMPS : mesures de 3/4 ou 3/8

Groupe B1

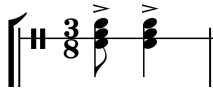
<p>Joropo (I) Tempo vif.</p>	<p>Venezuela (et plaines colombiennes).</p>	<p>Espagne (parenté avec le <i>fandango</i>).</p>	<p>$\text{♩.} = 60 - 80$ cuatro</p>  <p>bases</p> <p>maracas (joropo)</p> <p>tambor (certains joropos)</p>	<p>M b C 3 tps. Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Cordophones : bandola, mandoline, harpe (cordes de nylon ou cordes de métal), cuatro, guitare. Membranophones : tambora. Idiophones : maracas, marimbula.</p>
<p>Pasillo Tempo modéré à vif. Pasillos équatorien et vénézuéliens : plutôt de modéré à lent. Caractère varié : élégant, sobre ou virtuose, joyeux.</p>	<p>Colombie (région des Andes).</p>	<p>Espagne Parenté avec la valse européenne.</p>	<p>$\text{♩.} = 56-67 (...72)$ tiple</p>  <p>basse harmonique (guitare)</p>	<p>M b C 3 tps. Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Aérophones : flûte, clarinette. Cordophones : mandola, mandoline, tiple, guitare.</p>

FAM. I-B : M b C 3 tps Groupe B2					
<p><i>Valse brésilienne</i></p> <p>Tempo lent à vif.</p> <p>Caractère varié : élégant, sobre, nostalgique ou joyeux, virtuose.</p>	Brésil	Portugal, France, Autriche.	<p>$\text{♩} = 69 - \text{♩.} = 80$</p> <p>guitare</p> 	M b C 3 tps. Modes : majeur, mineur.	<p>Aérophones : clarinette, flûte.</p> <p>Cordophones : mandoline, cavaquinho, guitare, piano.</p>
<p><i>Valse vénézuélienne</i></p> <p>Tempo modéré à vif.</p> <p>Caractère varié : élégant, sobre, nostalgique ou joyeux.</p>	Venezuela	Espagne, France, Autriche.	<p>$\text{♩} = 69 - \text{♩.} = 80$</p> <p>cuatro</p>  <p>basses</p>  <p>maracas (joropo)</p>  <p>tambor (certains joropos)</p> 	M b C 3 tps. Modes : majeur, mineur.	<p>Aérophones : clarinette, flûte.</p> <p>Cordophones : cuatro, guitare, piano, violon.</p>

FAM. I-B : M b C 3 tps					
Groupe B3					
Guaranía Tempo lent à modéré Caractère nostalgique.	Paraguay	Indigène, Espagnol	<p>♩ = 72-84</p> <p>harpe, guitare</p> 	M b C 3 tps. Modes : majeur, mineur, penta-anhémitonique.	Cordophones : harpe, guitare.
Vidala Tempo lent. Caractère nostalgique, élan traînant.	Argentine	Indigène	<p>♩ = 60-84</p> <p>bombo</p> 	M b C 3 tps. Modes : éolien, dorien, lydien, majeur, mineur.	Cordophones : guitare. Membranophones : bombo legüero.
Yaraví Tempo modéré à lent. Caractère nostalgique, élan traînant.	Équateur	Indigène, Espagnol	<p>♩ = 52-60</p> <p>guitare</p>  <p>bombo</p>	M b C 3 tps. Modes : éolien, lydien, majeur, mineur.	Cordophones : charango, guitare, harpe. Membranophones : bombo legüero.

FAM. I-B : M b C 3 tps ou M t C 1 tp (possibilité d'hybridation par uni-pulsativité)

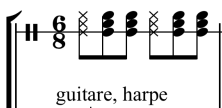


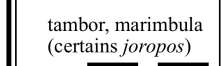
Groupe B4

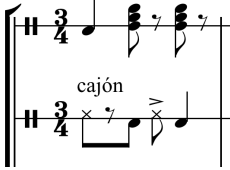
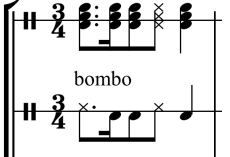
<i>Yumbo</i> Tempo lent à modéré. Élan ferme.	Équateur	Indigène	<p>♩. = 60-66</p> <p>guitare</p> 	M b C 3 tps Possibilité d'hybridation métrico-cyclique (M t C 1 tp) Modes : éolien, dorien, lydien.	Cordophones : guitare, harpe, charango. Membranophones : bombo.
--	----------	----------	---	---	--

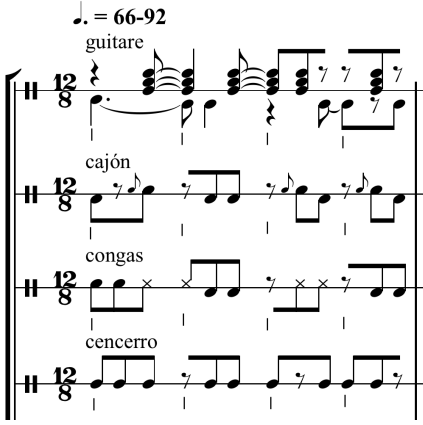
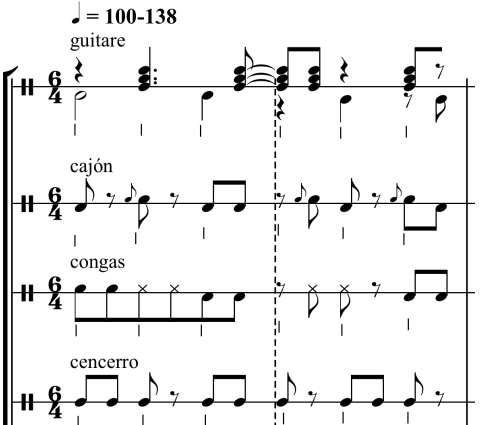
FAMILLE I-C :

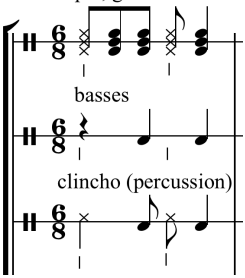
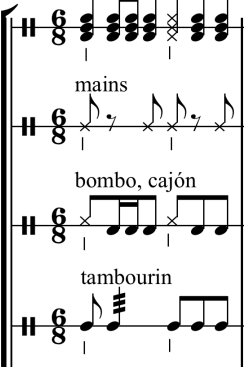
MÉTRIQUES HYBRIDES (TERNAIRE DANS UN CYCLE À DEUX OU QUATRE TPS OU BINAIRE DANS UN CYCLE À TROIS OU SIX TEMPS)

Groupe C1a : Hybridation I' (ambiguïté entre 3/4 et 6/8)

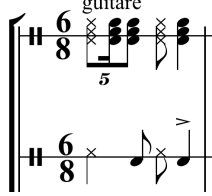
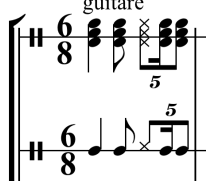
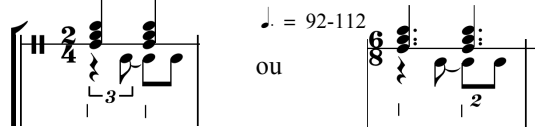
<i>Joropo</i> (II) Tempo vif.	Venezuela et plaines colombiennes	Parenté avec le <i>fandango</i> espagnol.	<p>♩. = 132-152</p> <p>cuatro</p>  <p>guitare, harpe</p>  <p>maracas</p>  <p>tambor, marimbula (certains <i>joropos</i>)</p> 	M t C 2 tps M b C 3 tps Modes : majeur, mineur.	Cordophones : bandola, mandoline, harpe (cordes de nylon ou cordes de métal), cuatro, guitare. Membranophones : tambora (selon la région). Idiophones : maracas, marimbula.
---	-----------------------------------	---	--	---	---

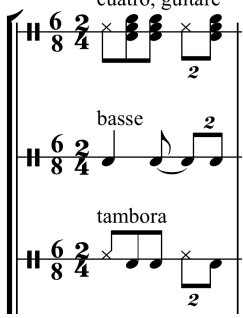
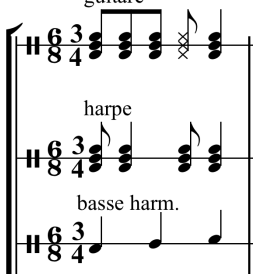
<p>Valse péruvienne</p> <p>Tempo modéré.</p> <p>Caractère varié élégant, sobre, nostalgique, joyeux, virtuose.</p>	Pérou	Espagne, France, Autriche	<p>♩ = 138-160</p> <p>guitare</p>  <p>cajón</p>	<p><u>M t C 2 tps</u> <u>M b C 3 tps</u></p> <p>Modes possibles : majeur, mineur.</p>	<p>Cordophone : guitares, piano.</p> <p>Idiophone : cajón.</p>
<p>Zamba</p> <p>Tempo lent à modéré.</p> <p>Caractère nostalgique élan ferme.</p>	Argentine, Paraguay, Est de la Bolivie.	Indigène	<p>♩ = 66-80 ou ♩. = 44-54</p> <p>guitare</p>  <p>bombo</p>	<p><u>M t C 2 tps</u> <u>C b C 3 tps</u></p> <p>Modes : majeur, mineur, éolien, mixte éolien-dorien, pentatonique anhémitonique.</p>	<p>Cordophones : guitare, piano.</p> <p>Membranophone : bombo legüero.</p>

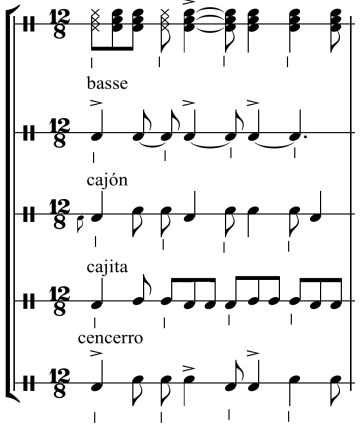


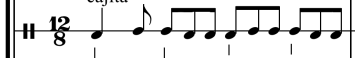


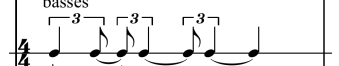
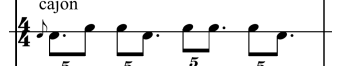


<p>Landó</p> <p>Tempo lent à modéré.</p> <p>Caractère tranquille, élégant.</p>	<p>Pérou (côte Pacifique).</p>	<p>Afrique de l'ouest, Espagne.</p>	<p>À 4 tps.</p>  <p>À 6 tps.</p> 	<p>M t C 4 tps M b C 6 tps</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Cordophones : guitare, basse (facultatif).</p> <p>Idiophones : cajón, quijada (machoire d'âne).</p> <p>Membranophone : congas.</p>
---	--------------------------------	-------------------------------------	--	---	---

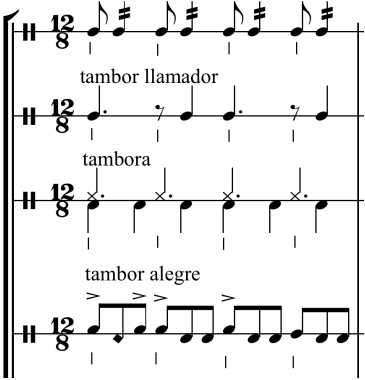
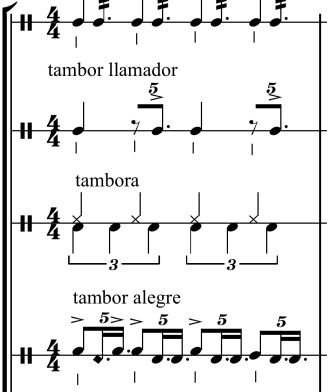
FAM. I-C : MÉT. HYBR : M t C 2 tps, ou M b C 3 tps Groupe C1b : Hybridation 1'' (prédominance de 6/8)					
Bambuco Tempo modéré à vif.	Colombie (région des Andes). Variantes en Équateur et au Venezuela.		<p>♩. = 72-126 ou ♩. = 108-184</p> <p>tiple, guitare</p>  <p>basses</p> <p>clincho (percussion)</p>	<u>M t C 2 tps</u> (M b C [3 tps]) Modes : majeur, mineur, éolien.	Aérophones : flûte, clarinette, flautas de millo. Cordophones : tiple, mandola, mandoline, guitare.
Cueca Tempo modéré à lent.	Chili, Argentine.		<p>♩. = 78-92</p> <p>guitare</p>  <p>mains</p> <p>bombo, cajón</p> <p>tambourin</p>	<u>M t C 2 tps</u> (M bn C [3 tps]) Mode unique : majeur.	Aérophones : accordéon, quena. Cordophones : guitare, requinto, harpe, violon. Membranophone : bombo. Idiophones : cajón, tambourin.

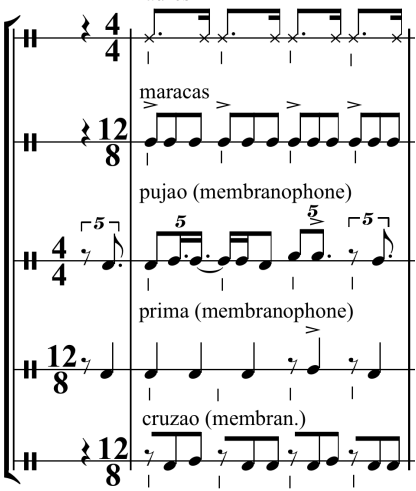
Gaïta de furro Tempo modéré à vif.	Venezuela (nord-ouest).	Espagne, Afrique de l'ouest.	<p>♩. = 92-138</p>	<p>M t C 2 tps (M b C [3 tps])</p> <p>Modes : majeur, mineur</p>	Aérophones : clarinette. Cordophones : cuatro Membranophones : tambora de gaïta, furruco. Idiophones (métallophones) : cencerro (cloche-à- vache), güira.
Marinera Tempo modéré.	Pérou			<p>M t C b 2 tps (M bn C tr [3 tps])</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	Cordophones : guitare, basse. Membranophones : bombo. Idiophones : cajón, tambourin.

FAM. I-C : MÉT. HYBR : M t ag. C 2 tps, ou M b ag. C 3 tps					
Groupe C2 : 6/8 agogique					
Albazo Tempo modéré.	Équateur	Indigène, espagnol.	<p>♩. = 88-92</p> <p>guitare</p> 	<p>M t ag. C 2 tps (M b ag. C [3 tps])</p> <p>Modes : lydien, éolien, majeur, mineur.</p>	<p>Cordophones : guitare, harpe, charango.</p> <p>Membranophones : bombo, tinya.</p>
Chacarera Tempo modéré.	Argentine.	Indigène, Espagne, Moyen Orient	<p>♩. = 92-100</p> <p>guitare</p> 	<p>M t ag. C 2 tps (M b ag. C [3 tps])</p> <p>Modes : lydien, éolien, majeur, mineur.</p>	<p>Aérophones : quena.</p> <p>Cordophones : guitare.</p> <p>Membranophones : bombo legüero.</p>
FAM. I-C : MÉT. HYBR					
Groupe C3 : Hybridation 2 : mét. ternaire/binaire, cycle de deux temps (ambiguïté entre 6/8 et 2/4)					
Bomba Tempo modéré.	Équateur		<p>harpe, guitare</p> <p>♩. = 92-112</p> <p>ou</p> 	<p>M t/b C 2 tps</p> <p>Modes : éolien, pentatonique anhémionique, majeur, mineur.</p>	<p>Aérophones : quena, zampoña.</p> <p>Cordophone : harpe, guitare, requinto, guitarrón, charango.</p>

<p>Guasa ou Venezuela</p> <p>méringue</p> <p>vénézuélien</p> <p>Tempo de modéré à vite.</p>			<p>$\text{♩} = 96-138$</p> <p>cuatro, guitare</p>  <p>basse</p> <p>tambora</p>	<p>M t/b C 2 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Aérophones : clarinette, flûte.</p> <p>Cordophones : cuatro, guitare, mandoline, violon, piano.</p> <p>Membranophones : tambora.</p> <p>Idiophones : maracas, güira, charrasca (ou sonaja).</p>
<p>Polca</p> <p>paraguayenne</p>	Paraguay		<p>guitare</p>  <p>harpe</p> <p>basse harm.</p>	<p>M t/b C 2 tps :</p> <p>Modes : majeur, mineur, éolien.</p>	<p>Aérophones : accordéon, quena.</p> <p>Cordophones : harpe, guitare.</p>

FAMILLE I-D : MÉTRIQUE TERNAIRE AGOGIQUE DANS UN CYCLE À 4 TEMPS					
<p>Festejo</p> <p>Tempo rapide.</p> <p>Caractère festif.</p>	<p>Pérou (côte Pacifique).</p>	<p>Afrique de l'ouest, Espagne.</p>	<p>Précision agogique (percussions)</p>	<p>♩ = 120-138</p> <p>guitare</p>  <p>basse</p>  <p>cajón</p>  <p>cajita</p>  <p>cencerro</p>  <p>♩ = 120-138</p> <p>guitare</p>  <p>basses</p>  <p>cajón</p>  <p>cajita</p>  <p>cencerro</p>  <p>M t ag. C 4 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur.</p>	<p>Cordophones : guitare, basse ou contrebasse.</p> <p>Idiophones : cajón, cajita, quijada (mchoire d'âne), cencerro.</p> <p>Membranophones : congas.</p>

<p>Mapalé</p> <p>Tempo rapide.</p> <p>Caractère festif.</p>	<p>Colombie (côte Caraïbe).</p>	<p>Afrique de l'ouest.</p>	<p>♩. = 160-184</p> <p>maracón et/ou guache</p>  <p>Précision agogique</p> <p>♩. = 160-184</p> <p>maracón et/ou guache</p> 	<p>M t ag. C 4 tps.</p> <p>Modes : majeur, mineur, éolien.</p>	<p>Membranophones :</p> <p>tambora, tambor llamador, tambor alegre.</p> <p>Idiophones : maracón, guache.</p>
--	---------------------------------	----------------------------	--	--	--

<p><i>Tambor de San Millán</i></p> <p>Tempo rapide. Caractère festif.</p>	<p>Venezuela (côte Caraïbe).</p>	<p>Afrique de l'ouest, Espagne.</p>	<p>♩ = 150-170</p> 	<p>M t/b ag. C 4 tps.</p> <p>Modes : mineur, éolien, majeur.</p>	<p>Membranophones : ensemble de « tambor redondo » (pujao, prima, cruzao). Idiophones : laures (<i>la-ou-res</i>) ou palos, maracas.</p>
--	--------------------------------------	---	---	--	--

ANNEXE 2 : simulations sonores, document audio, enquête II

Guide de lecture des simulations sonores correspondant au document audio (CD)

Les simulations sonores réunissent les caractéristiques et les conditions suivantes :

- Elles correspondent au rendu sonore MIDI résultant de nos transcriptions des *patterns* rythmiques.
- Le classement indiqué correspond spécifiquement à la *typologie exogène* (cf. *Grand tableau typologique exogène*), annexe 1 (pages 349-369), issu en même temps des deux premières modalités de classement (cf. section 6 [6.1], pages 203-204).
- Leur emploi est uniquement pour les effets de l'enquête II. Ces simulations constituent seulement un outil à l'intérieur d'une phase. Rappelons que le but a été celui d'observer dans les participants leurs mécanismes d'identification et de catégorisation des genres malgré l'expressivité limitée, voire inexistante, propre à un dispositif informatique de base sonore MIDI.
- Elles constituent des échantillons, une petite sélection de certaines des variantes rythmiques d'une durée de quelques secondes. Parfois il s'agit même d'une représentation très brève.
- Les simulations sonores ont été jouées aux informateurs à peu près dans l'ordre où elles sont montrées dans le CD et dans ce guide. L'ordre pouvait changer selon la spécialisation du participant et son interaction dans l'enquête.
- Les simulations sonores ont été jouées aux informateurs seulement à partir du logiciel d'écriture Sibelius 6.0, et non par format mp3. Ce procédé a permis de manipuler les *tempi* ainsi que les strates instrumentales de certains patterns lors des reprises (par exemple, l'omission temporaire d'un instrument afin de faire écouter davantage un autre).
- Concernant les *tempi*, les simulations données à titre d'exemple avec cette thèse sont en format mp3. Par conséquent, les *tempi* sont figés, alors que pendant l'enquête, par le

biais de la manipulation sur Sibelius 6.0, on pouvait apprécier les diverses vitesses correspondant à certains genres.

- Les *patterns* ayant une métrique agogique ont été transcrits sur l'agencement du quintolet. Une version stricte et carrée (culturellement non pertinent) a également été jouée préalablement (exemple d'opposition) afin d'induire et valider le « *groove* » (agogique) dont se rapproche la deuxième version en métrique agogique (culturellement pertinente).

Plages du disque annexe

Voici les plages correspondant aux simulations sonores utilisées dans l'enquête II :

1. Simulation sonore-CUMBIA- famille I-A, groupe A1
2. Simulation sonore-GAITA de TAMBORA- famille I-A, groupe A1
3. Simulation sonore-SANGUEO - famille I-A, groupe A1
4. Simulation sonore-SANJUANITO - famille I-A, groupe A1 (plusieurs patterns)
5. Simulation sonore-XOTE - famille I-A, groupe A1
6. Simulation sonore-BAIAO - famille I-A, groupe A2
7. Simulation sonore-CANDOMBE - famille I-A, groupe A2
8. Simulation sonore-MILONGA - famille I-A, groupe A2
9. Simulation sonore-TANGO - famille I-A, groupe A2
10. Simulation sonore-CHANDÉ - famille I-A, groupe A3
11. Simulation sonore-FREVO - famille I-A, groupe A3
12. Simulation sonore-PUYA - famille I-A, groupe A3
13. Simulation sonore-SAYA - famille I-A, groupe A3

14. Simulation sonore-CHORO - famille I-A, groupe A4 (exemple en tempo modéré)-plus vif l'agogique est proche du Samba
15. Simulation sonore-SAMBA (Brésil) - famille I-A, groupe A4 - (pandeïro en transcription agogique, base d'agencement du quintolet)
16. Simulation sonore-CAPORAL - famille I-A, groupe A5 - métrique stricte (non pertinent culturellement) - exemple d'opposition à la version agogique
17. Simulation sonore-CAPORAL - famille I-A, groupe A5 - métrique agogique systématique, transcription sur base du quintolet (culturellement pertinent)
18. Simulation sonore-HUAYNO - famille I-A, groupe A5 - métrique stricte (non pertinent culturellement) - exemple d'opposition à la version agogique
19. Simulation sonore-HUAYNO - famille I-A, groupe A5 - métrique agogique systématique (culturellement pertinent)
20. Simulation sonore-PASILLO - famille I-B, groupe B1
21. Simulation sonore-VALSE VÉNÉZUÉLIENNE et JOROPO I - famille I-B, groupe B1 (joropo) et B2 (valse vénézuélienne et brésilienne))
22. Simulation sonore-GUARANIA - famille I-B, groupe B3
23. Simulation sonore-VIDALA - famille I-B, groupe B3
24. Simulation sonore-YARAVÍ - famille I-B, groupe B3
25. Simulation sonore-YUMBO - famille I-B, groupe B4
26. Simulation sonore-JOROPO II - famille I-C, groupe C1a
27. Simulation sonore-VALSE PÉRUVIENNE - famille I-C, groupe C1a
28. Simulation sonore-ZAMBA - famille I-C, groupe C1a
29. Simulation sonore-LANDÓ - famille I-C, groupe C1a
30. Simulation sonore-BAMBUCO - famille I-C, groupe C1b
31. Simulation sonore-CUECA - famille I-C, groupe C1b

32. Simulation sonore-GAITA DE FURRO - famille I-C, groupe C1b
33. Simulation sonore-MARINERA - famille I-C, groupe C1b
34. Simulation sonore-ALBAZO - famille I-C, groupe C2
35. Simulation sonore-CHACARERA - famille I-C, groupe C2
36. Simulation sonore-BOMBA - famille I-C, groupe C3
37. Simulation sonore-GUASA – 2/4 ou 6/8 - famille I-C, groupe C3
38. Simulation sonore-GUASA - en 5/8 (passera à intégrer la Famille III-F, dans les classements endogènes, voir Cartographie typologique)
39. Simulation sonore-POLCA PARAGUAYA - famille I-C, groupe C3
40. Simulation sonore-FESTEJO - famille I-D - exemple en métrique stricte (non pertinent culturellement) - exemple d'opposition
41. Simulation sonore-FESTEJO - famille I-D - même exemple en métrique agogique (culturellement pertinent)
42. Simulation sonore-MAPALÉ - famille I-D - exemple en métrique stricte
43. Simulation sonore-MAPALÉ - famille I-D - exemple en métrique agogique
44. Simulation sonore-TAMBOR DE SAN MILLAN - famille I-D

ANNEXE 3

Sélection de vingt-quatre modèles onomatopéïques (enquête II)

BAMBUCO

tch-ka-ra tch ka
tan tan

ta-ra-tan tchn

ta-ta-ta ta-tan

tch' tch' kn-tch' kn

CAPORAL

to-to-tch' to-to-tch'

tn-tn-tch' tn-tn-tch'

tn - tn tch' tch'

tch' tch' tn-tn

CHACARERA

tch-(k') - tn tch-tn-kn

tch'-ka - ra tch'-ka-ra

tch'-ka - ra tch'-ka-ra

tan - ti-ki tan-ti-ki

kn tch' kn tch' kn-kn

tn-tchá tchá - ku-tu

CUECA

tan tchi kan tch' kan

tch' kn kn tch' kn kn

tch-ka-ta-ka ta tch-ka-ta-ka

tch-ka-ta-ka tch-ta-ka

ta-tn-tn ta-tu-ku-tn

tan-tu-ku-tn ta-tn-tu-ku

tan-ta-tan ta-tan

tch' tch' kn tch' kn-kn

zn-ka-ta-kn tch' tchn-tchn

CANDOMBE

tchá - tun tchá - tchá tu-tun-tu

tchá - tun tchá - tchá tu-ku-tu-ku

tun-tch' tn tn-tch' tu-tn-tu

ka-ra-ka tchm ba-ra-ka tchm ba-ra-ka-tchm ba-ra-ka ka-ra-kz

ta-ka-ka tn-ka-ka to-kn-kn tn-kn-kn

CHANDÉ

ta-ka ta-kn-tn tn tn ta-ka

tchn-tchn-tchn tch' tch' kn-tch' kn tchn-tchn

CUMBIA

ki ki - ki ki ki - ki ki ki - ki ku ku
ko kon

tan - ta tan - tan ta-ka-ra-ka tan tan

tch' tun tan tch'(tch') tun tan

ta - ku - ta ta - ku - ta ta - ku - ta ta - ku - ta

ka - ta - ka - tn tá ka - ta - ka - tn

tch-tch-tch tch - tch-tch tch - tch-tch p' pn

FESTEJO

ta-ka-ta ti - kan pi - pin pa-pan

tu-ka-ta tch' kun pa - pa - pa

tn-ta-ka ta - ta-ka tn trá trá ta-ka

tn-ta-ka ta - ta-ka tn trá trá tu-ku

tn-ka ta-tu-ku tn tcha tcha tu-ku

HUAYNO, HUAYÑO

chá-ka - ta - ka chá-ka - ta - ka chá-ka - ta - ka chá-ka - chá-ka

tch' - ti - ki tch' - ti - ki tch' - ti - ki tch' - ti - ki

(bombo)

tn - tn - tn - tn - tn

tchn - tchn - tchn - tchn - tchn

ton - tch'-ki ton - tch'-ki tn - (k') tn - (k') tn - tch'-ki

cha - kn - kn cha - kn - kn cha - kn - kn cha - kn - kn

tch' - tn - tn tch' - tn - tn tch' - tn - tn tch' - tn - tn

ta - tn - ta tn - tn ta - tn - ta tn - tn

ton - ton-tin ton - ton-tin ton - ton-tin ton - ton-tin

tn - tch' tch' tn - tch' tch' tn - tch' tch' tn - tch' tch'

trn trn trn tru - tru

GAITA DE FURRO

tch'-ka - ta tch'-ka - ta

tá - kn - ta tá - kn - ta

tch'-ko -tch' tch'-ko -tch'

GAITA DE TAMBORA

tch' kan - ta tch' kan

tu - tchi - tchi tn tn

tán - ka ta - k' ta - k'

JOROPO (I)

ta - ta tch' ta - ta - tch'

ta - ta tch' ta - ta - tch'

to - ko tch' ko tn

ta - ka - tch' ka - ta - tch'

ta - ka - tch' ka - ta - tch'

cha - kin — ki - tin

MARINERA

tch-kn - kn tch' gu-du-gu-du

tch-ta-ka-tan tch-ta - ka

tan-tu-ku-tun tá-tun - ta

tan-tu-ku-tun tá-tun - ta

tn - trr - tn tu-ku-tu-ku

tn tu - ru - tu - ku

LANDÓ

pu - pún pa pa pún pan pan pu

(bajo)

kn-ko-tch' kn kn - ko-tchi' kn

tun tchá tun-tun tcha-tun tcha-tun

tun trá tun-tun trá - tun trá - tun

tun trá tun-tun trá - tun trá - tun

tn - tchi tn - tn tchi - tn tchi - tn

PASILLO

ta - ra tch-ka tan

ta - ra tch ka ta - tch

tn - tn - tch' - tn - tn - tch'

pn - pn - (k) kin-kin - (k)

kn - tch'-kn - kn - tch'

SANJUANITO

ton - tch' ton-ton

tch-kn - ta tch-kn

ta-kan-ka ta-tch'

chn - ku-chn-kn

ta-kan-ka ta-tch' ta-kan-ka ta-tch'

SAYA

(bombos)

tch k' tch tch k' tch k' tch tch k' tch k' tch tch-k' tch tch-k' tch tch-k' tch tch-k'

tn - ta - tn-tn tn-ta - tn-tn tn-ta - tn-tn tn - ta - tn-tn

SAMBA

ta - ka ta - ka ta - ka - ta - ka ta - ka - ka tan ta - ka

ka - ti - ka - ti - ka - ti - ka ti - kan - ka tan - ka

ton tch' ti ton tch' ti ton tch' ti ton tch' ti

tun ka - tu tn - ka - tn - ka - tu tn - ka

kn - k' - k' kn - k' - k' kn - k' - k' kn - k' - k'

ti - ki- (t')-ki ton- k' - t' - ki ti - ki- (t')-ki ton- k' - t' - ki

tun - tan tun - tun tan tun - tun

tun-ka - ta - ka tun-ka - ta - ka tun-ka - ta - ka tun-ka - ta - ka

tun- k' - t' - ka tun k' - t' - ka tun- k' - t' - ka tun- k' - t' - ka

tá - kn - ki ta - kn - ki tá - kn - ki ta - kn - ki

tn - tch'-ka tn - tch'-ka tn - tch'-ka tn - tch'-ka

trn - kn (n') kn - kn- kn - ka trn - ta - ka

TANGO

tan trr - rn tan

tn tn tn tn

rrrn-tchn tchn tchn

yun - tu tchá tu - tchá yun - ta-yn-tn tchi-ro dju

yun-tcha-mm yun-tcha-mm yun-tchàn tchin tchn chn-chn-chn-chn

MILONGA

tó - ka - ri ká - ta - ka - tí - ka

ton-tch' k'-ton tch' k' ton-tch'

ta - ra-tch'-ta ra-tch'-ta - tch'

tan - tch' tn - tch' tn - tch'

tn - ko - ti - ko

tchn - ko tchn - kn

VALE PÉRUVIENNE

tchá kun kun

tchá kun-tcha-kun

tn tch' tch'
(guitare)

tcha-kn kn
tn - tu - ka - tn

VALE VÉNÉZUÉLIENNE

tan ta tan

ta-ta tch' ta-ta-tch'

tn tch' tch'

ta ka-tch' ka-ta-tch'

ta-ka-tch' ka-ta-tch'

ta-tin ti-tin

VIDALA

kun tch' kn

yun tcha' tchun

trn-trm - trn

ZAMBA

tan ta tan tan tan

tn tch' - tn - k'

ton - ko-ton tch' - tn - ko

ton - ko-ton tch' to-ko-to-ko

tun - tu-tun tch' - tun tu-ku

trrn - to - tn tch' - ton (guit)
tn - ku - tn tch' tn - tch' (bombo)

tn - tn - tu tn - tn - tn

tn - tch' kn tch' - k' to

tn - ka - tn tch' - tn

trn - (t')-ki - tn tch' - tn

tchi - (t') ko-ton tch' - tn

ANNEXE 4 (complément)

Homonymie

Nous tenons à clarifier la définition de certains termes pouvant porter à confusion sémantique en raison de leur ressemblance d'appellation (et ce, même si certains d'entre eux ne sont pas forcément traités dans notre étude) :

Bolero latino-américain : musique ayant une métrique binaire dans un cycle binaire à quatre temps (4/4). **Bolero espagnol** : musique ayant une métrique binaire dans un cycle ternaire à trois temps (3/4).

Bomba équatorienne : musique et danse articulée sur une métrique hybride, c'est-à-dire ayant une tendance ou comportement à la fois ternaire et binaire (6/8 ou 2/4). **Bomba puertorriqueña** : musique et danse à métrique binaire sur un cycle binaire de deux temps, particulièrement syncopée, très différente de son homonyme équatorienne.

Candombe : musique et danse afro-uruguayenne. **Candomblé** : système religieux synchrétique pratiqué principalement au Brésil, ayant des influences autochtones, catholiques, yoruba, ewe, fon et bantoue.

Carnavalito bolivien : métrique ternaire, proche du *bambuco* et de la *polca* paraguayenne. **Carnavalito argentin** (variante du *huayno* des Andes).

Charango (cordophone andin de petite dimension). **Charanga** (style musical de Cuba, avec usage des flûtes et des violons).

Gaita (« ga-ï-ta ») : a) deux genres musicaux du Venezuela (*gaita de furro* et *gaita de tambora*); b) aérophone, type de flûte utilisé en Colombie.

Guacho (« gou-a-tcho ») idiophone colombien. **Gaucho** (« ga-ou-tcho ») : habitant des plaines (« *pampas* ») argentines.

Guasa : méréngue vénézuélien (surtout dans le style humoristique). **Guasá** : idiophone colombien, semblable au *guacho*.

Landó : genre musical péruvien à métrique hybride (sesquialtère), pouvant être transcrit en 6/4 ou en 12/8. **Lundú** : genre musical brésilien à la métrique binaire et au cycle de deux temps.

Méréngue (trois types) :

- Dominicain : danse et musique très vive, ayant une métrique binaire dans un cycle binaire à deux temps.
- Vénézuélien : danse et musique de tempo modéré à vif, ayant une métrique hybride à la fois ternaire et binaire, similaire à la *bomba* équatorienne. Son comportement se situe entre une mesure de 2/4 et une autre de 6/8 (elle est souvent écrite sur une mesure de 5/8).
- Colombien : danse et musique vive. Prédominance de 6/8.

Zamba (fém.) : genre musical argentin à métrique hybride ou sesquialtère (6/8 et 3/4). **Samba** (masc.) : genre musical brésilien à métrique binaire (4/4).

